وزارة الاعـلام
الهيئة العامة للاستعلامات

مصـر .. رؤى أدبية

د. يوسف إدريس
فرفور خارج السور

د. غـالـى شـكـرى

مقدمة كتاب يوسف ادريس
فى ذكراه الاولى

الخلود للمبدعين . . رافعى رايات العقل والتنوير . . . انصار الحياة والحق والخير والجمال . . اعداء الظلم والشر والقبح والجهالة والتبلد . . الخلود للفكر المتوهج والانحياز الصحيح والعمل الابداعى الكبير للفنان الاديب يوسف ادريس . . فكل ذلك باق مع الزمان الذى لا يمضى فليس الزمان يمضى ولكننا ـ وهو ونحن من بعده ـ الماضون .

البقاء والدوام لعمل يوسف ادريس الخلاق وانتاجه الفكرى الفريد وليد بصيرته المتأمله فى البشر والمجتمع والحياة والكون . . والبقاء والدوام لرؤاه الادبية الفذة ولسباحته العميقة فى تلك الشخوص الانسانية والمواقف الاجتماعية التى رصدها او ابتدعها بالهامه المتقد . كل ذلك خالد باق ودائم . . ولسوف يكون جزءا اصيلا من الثقافة والتراث والحكمة المنقولة عبر الزمن لهذا الشعب المصرى الذى خرج منه يوسف ادريس فأعطى له ولاء العاشق بلا حدود وانحياز المنتمى بلا تردد . . ولكن الانسان فى يوسف ادريس الذى رحل هو الذى سنفتقده على الدوام ، دوامنا نحن المحدود المتناهى فى الصغر . . سنفتقد الانسان فيه صاخبا هادرا مشاغبا او مقاتلا عملاقا شاهرا كلمة كالذهب او قلما كالسيف البتار . . وسنفتقد الانسان فيه مرحا ودودا متفائلا حتى السذاجة سنفتقد فيه الطفل الشرقاوى الكبير طيب القلب حلو المعشر المغرم بالحياة واطايبها . . ولسوف نستشعر وحشة قاسية للصديق . محبا مخلصا مقبلا متهللا .

سوف نذكر فيه ـ نحن الذين عرفناه عن قرب ـ كيف كان ابا يذوب ولعا بأبنائه وزوجا لا يدارى على الناس ـ بالتحفظ او التزمت غرامه المتجدد برفيقة الدرب وشريكة الحياة .

كم هو تعس ذلك الزمان الذى تخفت فيه الاضواء المتلألئة ويخبو فيه وهج العقول المستنيرة ويسقط الفرسان ويرحل الانسان وداعا يوسف ادريس . . . وداعا ايها الطفل العملاق .

نشر بمجلة المصور بتاريخ ١٩٩١/٨/٨

د . ممدوح البلتاجى

رئيس الهيئة العامة للاستعلامات



مقدمة

١ ـ هذه المجموعة من المواجهات تسجل تجربتى الادريسية . أليس من حق الناقد أن يرصد تفاعلات العلاقة بينه وبين أحد الكتاب ، خاصة اذا كانت هذه العلاقة على قدر من الالتباس والتمايز فى آن معاً ؟

لقد انجذبت إلى عالم يوسف ادريس انجذاباً شديداً ، ولكن الشخص كان يحجب النص أحياناً وكان يحدث العكس أحياناً أخرى . كثيراً ما اتساءل : هل لو لم نتعرف على الرجل كان يمكن لعلاقتنا بالكتابة ان تتخذ مساراً آخر ؟ ولكنه السؤال المستحيل ، فقد كان يوسف ادريس دائماً جزءاً من النص . هكذا فرض نفسه سلفاً على قراءتنا له وللنص فى وقت واحد بلغ التداخل بينهما درجه فظلت التفرقة وهماً بلا جدوى .

٢ ـ عرفت يوسف ادريس وجهاً غزير الملامح المتغيرة دون انقطاع حتى بدت لى فى بعض الأوقات كأنها اقنعة لا تحصى . عرفته عام ١٩٥٥ فلم أتوقف بعدها عن معرفته . كل مرة كان يبدو لى انساناً جديداً شأنه فى كل « نصّ » وكان أول مقالاتى عنه حول كتاب « أليس كذلك » وقد نشرته مجلة « الثقافة الوطنية » عام ١٩٥٨ ثم كانت دراستى المطولة فى كتابى « أزمة الجنس فى القصة العربية » عام ١٩٦٢ . ولم يكن ممكناً تجاهل اية كتابة تالية ليوسف ادريس . كان ملهماً للنقد يحفز على التفكير والمعايشة بحرارة وعمق . ولم يكن ممكناً أمام التداخل بين النص والشخص ان تقف من داخله فلا ترى سواه أو من خارجه فلا تراه . لم يكن « النقد » كرؤية تحليلية قادراً على البوح من خلال الأدوات الاجرائية للسر النثرى . كان لابد من الحوار المفتوح على مصراعيه .

٣ ـ ولكنه حوار جديد يتيح التوغل فى أدغال يوسف ادريس وغاباته المتشابكة شبه المظلمة . حوار متعدد الأطراف لا يقتصر على الشخص والنص . حوار بين الأزمنة ، وبين المخيلة والذاكرة ، وبين درجات اللانهائية وبين ايقاعات الصوت اللامحدود .

لقد أسهم يوسف ادريس ونصوصه مع آخرين من مبدعى الاشكاليات الكبرى فى توجيهى نحو استحداث آليات جديدة فى الكتابة النقدية .

كان « الحوار » يعنى الاقتناع بنسبة الحقيقة وتعدد زوايا النظر والاحتمالات واستمرار التغير . لذلك كان يفترض الخلاف ، ويتطلب من (آخرين) شهادتهم أو معارضاتهم أو مقاطعاتهم . كان يدفع دفعاً إلى اكتشاف تركيب جديد للذات والموضوع ، للماضى والحاضر ، لوطن الكتابة وعالمية النص . هكذا ولدت « المواجهة » فى عملى الثقافة محاولة لكتابة نقدية جديدة تمثل متغيرات النص والشخص وتجرب استيعاب القراءة الجديدة . فى عام ١٩٦٥ كانت مواجهتى الأولى مع يوسف ادريس شخصاً ونصاً . وفى عام ١٩٩١ كانت آخر المواجهات .

ولكن المواجهة الاكثر شمولاً واتساعاً كانت عام ١٩٨٧ ، وهى التى تشكل المحور الرئيسى لهذا الكتاب . انه تجربة فى رصد العلاقة بين كاتب ، وتجربة فى فض الاشتباك بين الشخص والنص .

وهنا يتعين الاشارة إلى ان يوسف ادريس كان يتكلم معى غالباً فى العامية واحياناً العامية الفصيحة . ومن ثم فاننى مسؤول عن الصياغة النهائية لأفكاره وآرائه دون أدنى تعديل فى المعانى أو السياق .

وقد حرصت دوماً ان أطلعه على النص قبل نشره والحصول على موافقته .

٤ ـ فى قصة « الطابور » يحشد صاحب الساحة كل قواه لمنع الصف البشرى من اختراق السور . ولكن الناس يقدرون على فتح ثغرة فى هذا السور يخرجون منها ، من الطابور ، ويتهيأون لهدم السور .

بعد عشر سنوات تقريباً من كتابة هذه القصة يعرض المسرح ليوسف ادريس مسرحية « الفرافير » حيث لا يملك الفرفور إلا الدوران فى فلك السيد . وتنتهى المسرحية والفرفور يصرخ اثناء دورانه المأسوى « يا ناس شوفو لنا حل » .

وكأن الكاتب قد استأنف عام ١٩٦٤ « حكماً » أصدره عام ١٩٥٤ فلم يعد الخروج من الطابور واختراق السور أمراً سهلاً . والفرق كامن بين النظرة « الكفاحية » المتحمسة أيام الشباب ، والرؤية الناضجة والأقل براءة فى الزمن الصعب .

والآن ، خرج يوسف ادريس من الطابور واخترق أعلى الأسوار .

انفصل الشخص عن النص ، وأضحى ابداعه ـــ لزمن يطول ـــ طابوراً من الفرافير يهدمون السور كل يوم .

غالى شكرى

القاهرة ١٩٩١/٨/١٥

القسم الأول

قبل الكتابة بعد القراءة



الرسوم للفنان چورج البهجورى

الفصل الأول

المكتـــوب والمكبـــوت

منذ اربعين عاما على وجه التقريب اتخذ طبيب شاب تخرج حديثاً في كلية الطب قراراً شخصياً سيغير به وجه الكتابة العربية لأمد طويل . قرر « الدكتور » يوسف ادريس عام ١٩٥١ على وجه التقريب ان يكون كاتباً فقط . والأرجح ان البداية المبكرة كانت سياسية ، اذ بينما كان زميلاه محمد يسرى احمد وصلاح حافظ يعشقان الكتابة الأدبية ، فأولهما راح يجرب تاليف القصص والثانى يجرب نظم الشعر ، كان يوسف ادريس يهوى الصحافة وكتابة المقالات والانخراط في المظاهرات والاضرابات التى كانت تقودها الجامعات والمصانع بين نهاية الحرب العالمية الثانية وحريق القاهرة في ٢٦ يناير عام ١٩٥٢ . ومعنى ذلك ان يوسف ادريس بدا الكتابة باعتبارها احدى الوسائل التى تعد الشعب للثورة على فساد النظام الملكى . ومن هنا كانت كتاباته الأولى مقالات صحفية . وحين بدا كتابة القصص كان الايحاء الذى يصل احياناً إلى درجة التحريض هو محورها في اختيار الموضوعات والشخصيات واللغة .

ولكن يوسف ادريس الذى استمر « مناضلاً » في صفوف التنظيمات السرية حتى دخل السجن عام ١٩٥٤ وبقى معتقلاً حتى عام ١٩٥٥ فاجأ الحياة الأدبية في مصر والعالم العربى بمجموعته القصصية الأولى « ارخص ليالى » التى نشرها في سلسلة « الكتاب الذهبى » عن نادى القصة عام ١٩٥٤ .

وكانت المفاجأة هى ان الكاتب يشق طريقاً جديداً للقصة القصيرة ، وربما في الكتابة ذاتها . كان هناك من سبقوه إلى ما سمى حيناً من الزمن بالواقعية الاشتراكية ، وهى المدرسة الأدبية التى أعتمدها اليسار في الخمسينيات خاصة .

وكانت هذه المدرسة تهتم بالشخصيات الوافدة من قاع المجتمع وتعنى بالأحداث والمواقف الايديولوجية . ولكن يوسف ادريس الذى كان يسارياً متحمساً حينذاك لم يخضع لهذه المقاييس وتلك المواصفات . وانما شق طريقاً خاصاً به يعتمد على استكشاف العالم الداخلى لهذه الشخصيات ومبلغ ما تعانيه انسانيتها من ألام وتمزقات وتناقضات في حياتها اليومية .

كانت الكتابة على هذا النحو بحثاً فى الاعماق البشرية ، بكل ما تشتمل عليه من دوافع غامضة ومعاناة تفتقد القدرة على الافصاح ومن خطايا لها تراث خفى بين دهاليز النفس . لم يكن يوسف ادريس يستخدم فى « ارخص ليالى » و« جمهورية فرحات » المجموعة التالية (١٩٥٦) أى أدوات حديثة معروفة فى الغرب كالمونولوج الداخلى أو الفلاش باك . كان بالطبع قد قرأ تشيكوف وهمنجواى واحبهما ، ولكنه فى الكتابة لم يجد نفسه واحداً منهم .

كان يؤسس ، بقدر قليل من الوعى وبقدر كبير من الاحساس ، كتابة جديدة تحاول ايجاد صلة بين حركة الحدث والشخصية — الفعل الانسانى — وبين الدنيا الداخلية الغامضة أحياناً لحدّ الاظلام . ولم يعن قط بالتوصيف الخارجى الا اذا كان مفتاحاً حقيقياً لمجرى الشعور . ومن ثم كان هناك التداخل المعقد بين الداخل والخارج فى الشخصية الواحدة أو فى الحدث نفسه .

وشيئاً فشيئاً كان يوسف ادريس يفوز بالجديد من خفايا الفن كلما أوغل عميقاً فى البحث عن الانسان . وكان العنصر الدرامى الكامن بين العالم الداخلى لشخصياته والعالم الخارجى الواسع فى مقدمة الادوات التى أسهمت فى تأسيس عالمه ورؤياه بعيداً عن اية قواعد فكرية أو نماذج ادبية . وجاءت مجموعتاه « البطل » و« أليس كذلك » عام ١٩٥٧ متميزتين بهذا الثراء الدرامى الذى يجسم الصراع المركبّ وغير المنظور بين المتناقضات الداخلية وبعضها البعض من ناحية وبينها وبين المتناقضات الخارجية من ناحية أخرى . وفى احدى اللحظات رأى يوسف ادريس ان يخرج بهذا النزوع الدرامى من اطار السرد الحكائى إلى الحوار على خشبة المسرح . وحينئذ قام فى العام نفسه ١٩٥٧ بتحويل قصتين قصيرتين هما « ملك القطن » و« جمهورية فرحات » إلى مسرحيتين . ولم تنجح المحاولة تماماً . غير انه فى العام التالى ١٩٥٨ كتب مسرحية « اللحظة الحرجة » على النهج الكلاسيكى السائد والمبسط ، ولكن النصّ الأدبى لفت الانتباه إلى فكرة (الانكسار) الفردى المحكى فى أكثر لحظات الانتصار الجماعى حضوراً . كالحروب الوطنية مادة المسرحية ، الا أن مصدراً آخر للدراما دفع الكاتب إلى التجريب فى القصة والمسرح على السواء ، هو اللغة .

كانت ايقاعات هذه اللغة هى التى تعنى يوسف ادريس أكثر كثيراً من فصاحتها أو بلاغتها . وقد عنت له هذه الايقاعات انها التجسيد الدرامى الأوفى لعالم الشخصية الداخلى . وحين استخدم بعض المفردات والتراكيب العامية فى قصصه وحين استخدم معجم العامية بأكمله فى مسرحه لم يصدر فى الحالين عن « فكرة » لغوية أو أدبية أو أيديولوجية ، وانما كان يصدر عن الانسجام الايقاعى بين متناقضات النفس وصراعات الروح التى تبدو احياناً وكأنها مجرد اشكالات اجتماعية أو اشكاليات ايديولوجية . وظلت اللغة فى السرد والحوار على السواء بطلاً سرياً بين أبطال يوسف ادريس . مزيج فريد من العامية والفصحى وما بين بين أو من مفردات فصيحة وتكوينات نحوية عامية والعكس . وهى لغة حالات وليست لغة احالات ، فلا يعد الكاتب إلى مخزون الذاكرة أو إلى المستوى الذهنى للشخصية ، بل يستخرج لغة المكان والزمان من قلب الحدث و« الحالة » التى يخلقها الفعل الانسانى لذلك فهى لغة خاصة شديدة الخصوصية ، لا يعرف اسرارها معجم ولا حتى المؤلف الذى يكتبها

فقط . يستجيب لما تفرضه ايقاعاتها من تراكيب واختيار مفردات واسلوب يتشكل بلا نموذج .

وقد بلغت هذه البنية الدرامية ذروتها فى انتشار الحوار على طول النثر القصصى ، وفى الكتابة المسرحية التى اعتمدت التجريد فى « الفرافير » و« المخططين » و« الجنس الثالث » هذا هو السيّد ، أىّ سيِّد وكل سيِّد ، وذاك هو الفرفور ، أى فرفور وكل فرفور . ولكن موهبة « الاضحاك الفاجع » هى التى تطرد الشعور بالغربة أو الوحدة فى ظل هذا التجريد الكوميدى الأسود والأرجح ان عنوان مسرحية « المهزلة الأرضية » أو « البهلوان » هو العنوان الدّال على هذا الاتجاه الذى يتحول فيه العالم الداخلى عن الشخصية الانسانية إلى درجات الفكر المحض . وكما استطاع يوسف ادريس ان يسلط الضوء على معاناة شخصياته من تناقضاتها وتمزقاتها ، فقد استطاع فى مسرحه ان يسلط الضوء أيضاً على معاناة أفكاره من تناقضاتها وآلامها وتمزقاتها . الفكر فعل انسانى أيضاً ، وهو لا ينجو من المكابدة والعناء .

فى المقابل كانت القصة تتجدد عند يوسف ادريس بمعنى انها ازدادت كثافة وشعرية ، وليس بمعنى « التجريد » مهما ازدحمت بالدلالات المشتبكة مع الرموز . فى « بيت من لحم » و« النداهة » و« لغة الآى آى » تجارب ناصعة البناء ولكنها معتمة الظلال . عصارة الحكمة التى تختتم الرؤى الحزينة .

وقد ظل يوسف ادريس عاشقاً للحياة يحتفل دوماً بمسراتها ، ولكن عينيه الثاقبتين كانتا تنزفان دموعاً لا تسقط أبداً وانما تهرول ساخنة إلى اعماق القلب فيكتبها صاحبه بكاء جميلاً .

(٢)

وكان يوسف ادريس قارئاً جيداً للحياة اكثر كثيراً من قراءته للكتب . لم يهمل قراءة الكتب بعينيه وعقله ، ولكن قراءته للحياة احتاجت لحواسه كلها يمتص بها الدنيا فى لقطة واحدة ، تلك كانت موهبته الأولى :

قرأ الحياة دائماً باعتبارها قيمة نسبية ، ولا سبيل لرؤيتها من زاوية واحدة ، لذلك كان هناك « النقص » ، وانعدام اليقين ، وتعدد أوجه الحقيقة . ومنذ اتخذ قراره الخطير بأن يكون كاتباً فقط ، صاحبه هذا الاكتشاف الذى يرادف بين الكتابة والمغزى السلبى للوجود ، فلم تكن الكتابة على وجهها الآخر سوى مقاومة الموت . وتلك هى المعضلة التى زاوجت بين فكرتين أو شعورين متناقضين فى الظاهر : العدمية والثورة .

لم تكن الثورة عند يوسف ادريس هى التغيرات الاجتماعية والسياسية ، وانما كانت مقاومة الموت فى الحياة وفى الكتابة على السواء .

ولذلك عاش حياته كلها إلى اليوم الأخير معارضاً ، ولعل موته ذاته كان معارضة جسورة للواقع القبيح الذى يفرض عليه مواضعات ومعادلات مستحيلة القبول .

لم تكن كتابته منذ البداية تمرداً على الكتّاب السابقين ، بل رفضاً لأى انسجام مزيف فى الواقع ، ولأى يقين مزور بأن هذا الواقع قابل للتصديق .

وكان « الواقع » فى عينى يوسف ادريس شاملاً ، فهو المجتمع والفرد والفكر ، هو العام والخاص ، داخل النفس والجسد وخارج الكينونة المستقلة ذات السيادة ، وقد رأى النقص والسلب فى ذلك كله ، فاكتوى بنيران الشك والتغير والانقلاب احياناً رأساً على عقب . يدخل التنظيمات الثورية فى شبابه الباكر وبسببها يدخل السجن ويكتب « قصة حب » ، ثم يهجرها وينكرها ويكتب « البيضاء » .

تقترب خطاه السياسية من السلطة فلا يعود إلى السجن مرة أخرى ولكن الكتابة أمرها مختلف ، فهو الذى كتب قصة « الهجانة » عام ١٩٥٣ وهى الصدى المباشر للحكم العسكرى ، أما « الطابور » التى كتبها عام ١٩٥٤ فأخطر ، انها قصة الناس الذين يملأون الساحة التى يملكها الرجل القوى ، فاذا به يبنى سوراً يحول دونهم والتسلل فيفتحون فى جداره ثغرة ويدخلون .

ويحاول صاحبنا ان يسد الثغرة دون جدوى فيرسل بعض الحرس ، ولكنهم لا يستطيعون ، ويتمكن الطابور البشرى من اختراق السور تدريجياً حتى يهدمونه ذات يوم .

وكما كانت « البيضاء » استكمالاً معارضاً « لقصة حب » ، جاءت « الفرافير » بعد عشر سنوات من « الطابور » لتستأنف الحكم لم يستطع الناس اختراق السور فلم يهدم قط .

مازال السيد والفرفور بين فكّى كماشة كونية او تكاد تكون كذلك .

كانت الزغاريد عالية الرنين فى سماء مصر وعلى أرضها . انه زمن الخروج الكبير لليسار من المعتقلات ، زمن التحويلات الاجتماعية ، ومع ذلك فقد وضع يوسف ادريس ذلك كله موضع سؤال .

لم يفرق بين العدل والحرية ، لم يقل انه فى سبيل العدل يمكن « التضحية » بالحرية . كان غياب الحرية تضييعاً مبكراً للعدل . لذلك خرج يوسف ادريس على الصف وطرح السؤال بصوت أعلى من صوت الزغاريد .

كان فى « اللحظة الحرجة » قد كشف عن الانكسار فى ذروة الانتصار ، انكسار الفرد الانسانى فى الحرب الوطنية وفى « الفرافير » ثم « المخططين » كشف عن الانهيار فى ذروة الاستقرار . لم ينخدع . انه النقص والزوايا المتعددة للحقيقة والسلب الكامن فى أحشاء اللعبة .

وبالرغم من ان الشهرة الشعبية ليوسف ادريس كانت ثمرة « الاجماع » على انه كاتب العدالة الاجتماعية المنحاز للطبقات الشعبية ، غير ان يوسف ادريس فى المستوى الأعمق للكتابة كان من « الحرية » ، ومن هذه الشجرة العملاقة ترتفع رايات العدالة فى كل شىء ، وليست العدالة الاجتماعية وحدها .

الحرية روح المقاومة والثورة . مقاومة الموت الاجتماعى والسياسى والثقافى والاخلاقى ، والثورة على أدوات الموت وعوامل الفساد .

ولم يكن الموت فى حياة يوسف ادريس « موضوعاً » للكتابة ، وانما كان معاناة شخصية اليمة يتوجع لها القلب ويتداعى من حمولها الجسد فكان يكرر أمامى : ان مجرد البقاء على قيد الحياة هو انتصار على أعداء الحياة . لذلك كانت حياته التى ترادف المعارضة الجذرية الدائمة للقبح والدمامة سلسلة من مقاومة العدم والعدمية على السواء . وليس رحيله الفاجع إلا اقصى درجات المعارضة لأسباب الموت فى الحياة .

لم يسترح يوماً واحداً

حارب على جهات متعددة فى وقت واحد ، كان فى مقدمة الشجعان الذين واجهوا السلفيين دون خوف ، بل انه أحد القلائل الذين واجهوا الشيخ متولى الشعراوى فى كتابه (فقر الفكر وفكر الفقر) .

ولكنه اضطر للاعتذار تحت وابل من التهديد الساخر ، وفى الوقت نفسه واجه وزير الثقافة الراحل عبد الحميد رضوان فى مقال شهير عنوانه « ان نتثقف يا ناس » وقد هاجمه الوزير فى رد عنيف تجاوز الحدود ، فرفع يوسف ادريس امره إلى القضاء الذى انتصف له من الوزير .

(٣)

وهناك اجماع على أن يوسف ادريس من أعمدة الثقافة المصرية والعربية ، ولكن هذا الاجماع ينفرط حول ما اذا كان يوسف ادريس من أعمدة « المؤسسة » الثقافية .

فى منتصف الستينيات لم تكن عبقريته بحاجة إلى اكتشاف أو اثبات ، ولكنه حين تقدم إلى جائزة الدولة التشجيعية باحدى مجموعاته القصصية لم يحصل على الجائزة .

تمكن احد اعضاء اللجنة من احصاء عدد الكلمات العامية فى مجموعة يوسف ادريس واثبت ان هذا العدد لا يبيح للكاتب التقدم إلى الجائزة أو الفوز بها . تلك كانت الذريعة التى حالت دون اعتراف « الدولة » بإحدى العبقريات المصرية .

وكانت مجلة « حوار » فى بيروت قد قررت منح جائزتها ليوسف ادريس بناء على قرار لجنة تحكيم مصرية تشكلت من محمد مندور ولويس عوض ويحيى حقى ولكن الشكوك التى احاطت بالمجلة حينذاك دفعت بالبعض إلى الاتصال بالرئيس جمال عبد الناصر وعرض الأمر عليه ، فكان قراره هو تعويض الكاتب عن القيمة المالية للجائزة ، وفعلاً اعتذر يوسف ادريس عن عدم قبوله الجائزة وقام مدير مكتب رئيس الجمهورية باعطائه مظروفاً يضم ألفين خمسمائة جنيه . وهو المبلغ الذى كانت « حوار » قد أعلنته قيمة مادية للجائزة .

ولكن يوسف ادريس لم يحصل على آية جائزة رسمية إلا قبيل وفاته بأسابيع قليلة ، بالرغم من مختلف ا[illegible] والزينات التى أقيمت له فى [illegible] كان ، فأصبح نجماً اعلامياً ، يمارس نوعاً من السلطة الشعبية فى الثقافة .

أما السلطة الثقافية الرسمية فقد ظل مبعداً عنها طول الوقت . هكذا أصبح الاتفاق غير المعلن . ولم يكن يوسف ادريس وحيداً فى ذلك ، بل كان رمزاً لقطاعات معينة فى عدة أجيال ، تلك التى اهتمت بالعمل العام فى احدى مراحل تاريخها من خندق الكفاح الوطنى والتحرر الفكرى والاجتماعى . وظل يوسف ادريس إلى آخر يوم فى حياته رمز الرموز بحجم العبقرية التى يتصف بها .

ولذلك كان الموقف منه ملتبساً : الاستجابة لنجوميته إلى الحد الأقصى من ترحيب وسائل النشر وأجهزة الاعلام ، وتغييبه تغيباً كاملاً عن دائرة صنع القرار الثقافى .

كانت له دائرة من النفوذ المعنوى على قرائه ، وكان يحتمى بهذه الدائرة من البطش الرسمى وغير الرسمى . ولم ينج فى احيان كثيرة من أهوال هذا البطش . ولعل « حبسه » ١٩٥٤ ـــ ١٩٥٥ هى أخف الأضرار . بعدها لم تكن له أدنى علاقة بالتنظيمات السرية أو السياسية العملية ، ولكنهم لم يغفروا له قط أنه « كان يوماً » . وفى أول فرصة عام ١٩٥٨ فصلوه من عمله بمكالمة تليفونية . وكان هذا الفصل كالاعتقال فى السابق ـــ هو الذى يشجع خصوم المواهب وأعداء الثقافة على استبعاده من مكانه اللائق به فى الصف الأول . ولأنه لا يريد أية خصومة من الدولة ترمى به إلى ما يكره قدم العديد من التنازلات فى العديد من المناسبات . وهكذا كان يستدعى إلى ساحته خصومات مجانية مع تيارات سياسية لا يستهدف أصلاً الاساءة إليها : ومن ثم كان المشهد فى بعض الأوقات عبثياً : حصار من جميع الجهات وحرب على كل الجهات ، وكأنه ضد الجميع . وفى زمن آخر يبدو على العكس وكأنه مع الجميع . وفى وقت ثالث لا يدرى أحد ما اذا كان مع أو ضد ، وكأنه يخفى نفسه على الجميع خوفاً أو استرضاء .

لم يفهم أحد على سبيل المثال لماذا أصبح هذا اليسارى وفدياً فى احدى اللحظات ، ولماذا استقال فجأة من الوفد وعاد إلى موقفه المستقل .

لم يفهم أحد لماذا أيدَّ الخطوات السياسية للرئيس السادات ثم عاد فسحب هذا التأييد فى كتابه « البحث عن السادات » . وهناك عشرات الأمثلة على هذه المتناقضات والمعارك والمواقف المضادة .

أرجح الاحتمالات أن فردية يوسف ادريس لم تكن تحتمل ما هو أقل من الاستقلال عن كل الأحزاب والاتجاهات .

والاحتمال الثانى انه لم يكن من أصحاب النظريات والأفكار التى تلزمه بمنهج فى الرؤية والفعل وكان صادقاً فى النفور الداخلى العميق من أى قيد حزبى أو فكرى . كان حريصاً على رفض الجميع والفوز باعجابهم فى وقت واحد . وكان أشد حرصاً على البعد عن

مصادر الأذى . ولم يكن ذلك ليعنى انه بلا بوصلة تهزه الرياح من كل صوب وفى كل اتجاه ، أو العكس انه ينحنى لكل العواصف .

كلا ، فقد كان يوسف ادريس نفسه بوصلة ذات اتجاهات يتحكم فيها وجدانه المرتبط دون تردد باستقلال مصر وتقدمها الذى لن يتحقق إلا اذا ارتفعت بمستوى اغلبيتها الساحقة . ولم يكن هذا الوجدان محتاجاً لاية تفاصيل . كان صاحبه على وعى حاد بأن ابداعاته لا تحيد عن هذا الهدف ، وان بعض مواقفه أو سلوكياته سوف تذهب ويبقى الابداع كان يرى أن هذه السلوكيات وتلك المواقف هى التضحية التى يجب ان يقدمها فداء لابداعاته الباقية .

وقد لا يقبل الناس هذا التبرير . رفضه الكثيرون من محبيه واستغله جميع خصومه . كذلك كان يزداد احباطاً ، ويسرف فى البحث عن مقومات التوازن بين داخله وخارجه وبين الوجه والاقنعة ، بينه وبين الدولة ، وبينه وبين المجتمع ، وبينه وبين نفسه . وقد استنزفه البحث عن هذا التوازن المفقود ، سواء بالأمراض التى طاردته منذ وقت مبكر — أى قبل حوالى ثلاثين عاماً — أو بمحاولات التخفيف من الألم .

ولم يكن يوسف ادريس من نوع الرجال الذين يهدأون كلما تقدموا فى السن . ولم يكن حتى من الرجال الذين يعترفون بالتقدم فى السن . على النقيض من ذلك كان يزداد اشتعالاً .

ولم يكن نفسياً وربما عقلياً على استعداد لأن يقبل منطق الأشياء أو يرضى بالنتائج الطبيعيّة لسير الأمور .. فبالرغم من « الاجماع » المصرى والعربى على عبقريته الأدبية ومكانته الثقافية ، وبالرغم من التقدير الاجتماعى الكبير ذيوعاً وشهرة وبعداً عن الحاجة ، إلا انه ظل فى أعماقه عميق الاحساس بالظلم قدره الوحيد . يحزبه نفسه إلى أبعد الحدود انه لم ينل جوائز الدولة فتنقلب هذه الحزازة فى النفس إلى بركان هائل من الغضب على جائزة نوبل .

وكان يوسف ادريس هو صاحب القول الموجز بأن « ملحمة الحرافيش » وحدها تكفى لتخليد نجيب محفوظ إلى الأبد . لذلك فهو ضد الجائزة التى لم تعترف به وليس ضد نجيب محفوظ . ولكنه اقام الدنيا واقعدها وبدا كأنه ضد نجيب محفوظ وبدت جائزة صدام حسين وكأنها طوق النجاة فوافق على قبولها فوراً . ولم يمنعه ذلك من ان يلعنها بعد الغزو العراقى للكويت . والقصة كلها لم تبدأ من بغداد أو استوكهولم ، وانما بدأت فى القاهرة منذ ربع قرن حين لم يحصل على جائزة مصر . وربما أصبح الوضع أسوأ حين حصل عليها وهو قاب قوسين أو أدنى من الموت .

فى هذا السياق يحز فى نفسه أيضاً ما كان يدعوه بنكران الجميل أو جحود الأجيال التى تلته وتتلمذت عليه ، وكان له فضل تقديم بعضها إلى القراء .

كان يكتوى بهذا الشعور المحض حين يتطاول عليه هذا أو ذاك من « الشبان » الذين تجاوز بعضهم العقد الخامس ولكنهم فى نظره « شبّان » .

وهو محق فى شعوره اذا أقررنا بأن هناك من تطاولوا عليه . ولكن رؤية الكاتب العبقرى يجب ان ترى الصورة الأكثر شمولاً ، فأصحاب المواهب الحقيقية من الأجيال التالية هم الذين يقيمون له التماثيل فى كل زمان ومكان .

وعبقريته سارية المفعول فى شرايين ابداعهم . ولأنهم موهوبون فهم ليسوا نسخاً منه . ويدهش المرء حين يجد عملاقاً كيوسف ادريس تتعذر عليه هذه الرؤية البسيطة .

ولكنها عقدة الاضطهاد التى كان البعض يتسلى بتضخيمها واضافة عناصر جديدة تؤكدها ، كان يوسف ادريس واحداً بين أكثر من مائة كاتب فصلوا من أعمالهم فى بداية عام ١٩٧٣ ولكنه أعتبر نفسه طيلة السبعينيات وكأنه المستهدف الوحيد . وحين انفجرت الثروة النفطية وانغمس فى خطاياها المثقفون اعتبر نفسه الناجى الوحيد . ولكن هذه الاعتبارات كلها كانت على السطح . كان يوسف ادريس وحده هو الذى يعرف الحقيقة ، وهى انه قد كفّ منذ أكثر من عشرين عاماً عن تحقيق ذاته المبدعة . ولكن هذا العبقرى لم يدرك أن عطاءه فى العشرين عاماً الأولى ليس أقل من هرم دائم . لذلك تفرغ لكل ما من شأنه ان يخل بالتوازن بين الداخل والخارج وطغى عليه الاحساس بأنه قائد بلا جنود وانه قائد مجرد من السلاح . وتسارعت أمراض الجسم والنفس تدق أبواب القلب والمخ ، وتزايدت محاولات التخفيف من الألم . ولم يكن ثمة بد فى نهاية النهايات من « الانفجار » .

وهو الانفجار الذى يقول بأعلى صوت أننا متخصصون فى تبديد كنوزنا من العبقريات والمواهب ، لا نجيد حمايتها منا ولا من أصحابها ولا من قراصنة البحار والرمال .

أغسطس ١٩٩١



الفصل الثانى

المواجهة الأولى

« الانسان . الانسان » . تلك هى الكلمة الوحيدة التى علا فيها صوت يوسف ادريس إلى درجة الاحتداد ، اثناء المناقشة التى دارت مقدماتها بيننا فى مكان جميل ، ولكن شبه مهجور ، على مبعدة امتار من الأهرامات الثلاثة . ويوسف ادريس اكبر ابناء جيلنا سناً ، ولكن المسافة الزمنية التى تفصل بينه وبين بقية ابناء الجيل لم تقتل فيه قط روح المجايلة والمعاصرة لأحدث هومنا واحدث منجزات الفن الذى عاش له كل عمره . وعندما يلفظ يوسف ادريس كلمة « الانسان » لا تنطلق من مخيلتى خطوط صورة تجريدية استغرقت الوانها فى الذاتية والتفرد من جانب ، كما استغرقت فى الاطلاق والتعميم من جانب آخر كلمة « الانسان » حين ترد على لسانه ، انما تلخص تجربة جيل بأكمله — تجربة الجيل المصرى الحديث الذى ولدت احدى قدميه فى رواسب فشل ثورة ١٩١٩ ورماد الحرب العالمية الأولى ، وولدت القدم الأخرى مع سلسلة الطغيان الدكتاتورى الرهيب الذى بدأ مع زيور ومحمد محمود واسماعيل صدقى ، وانتهى بمعاهدة التهادن عام ١٩٣٦ مع نذر وارهاصات الحرب الثانية . هذا هو جيل ما بين الحربين المصرى ، الذى ندعوه عادة « بالجيل الثالث » فالعقاد وطه حسين وسلامة موسى هم رواد الجيل الأول ، ومحمد مندور ولويس عوض ونجيب محفوظ من رواد الجيل الثانى ، ويوسف ادريس فى مقدمة الجيل الثالث .

معنى ذلك ان الولادة الفنية ليوسف ادريس ، هى فى نفس الوقت بوادر الميلاد الروحى الجديد لجيل كامل ، هو جيل الثورة الأدبية الجديدة . فقد كان الأدب المصرى فيما قبل هذه المرحلة قد انتهى إلى حالة من البوار المؤقت . توقف الشعر عن الغناء الرومانسى ولم يأذن له ابولو بدور جديد . واستوت الرواية على عرش الواقعية فى ذروة نضجها عند نجيب محفوظ . وتيتمت القصة القصيرة منذ التجارب الرائدة ليحيى حقى ومحمود طاهر لاشين وعيسى وشحاتة عبيد . واقبل جيل يوسف ادريس إلى هذه الأرض الخراب التى تمور براكينها غير المرئية بالثورة الشاملة ، ولا يومىء أدبها إلا فى النادر بما يجرى تحت الأرض .

وكان يوسف ادريس واحداً من الشباب السياسى المناضل من أجل تغيير المجتمع نحو الاشتراكية . كان شاباً قادماً من الريف يعمل نهاراً طالباً فى كلية الطب يجرب أصابعه

وشجاعته فى غرفة التشريح ، ويعمل ليلاً فى أى مكان يجرب عقله وشجاعته فى غرفة أكبر هى المجتمع بأكمله يجرب كيف يمكن ان يصبح « شيئاً آخر » يسترد فيه كل انسان انسانيته . وفيما بين الليل والنهار كان يوسف ادريس يعمل فى أضيق وأوسع غرفة عرفها التاريخ ، هى المخيلة التى تحتاج هذه المرة ، بالاضافة إلى الشجاعة ، إلى الوجدان الذكى المرهف الذى يلتقط ظواهر الأشياء المركبة فيحللها إلى عناصرها الأولية ، ثم يعيد تركيبها من جديد ، ولكن على نحو يغاير الأصل على نحو يشبه « الحلم » ، التشريح من جديد ، ولكن من أجل الفن : الصورة الجديدة لنضال يوسف ادريس الذى لم ينفصل قط عن نضاله فى مشرحة القصر العينى ولا عن نضاله الثورى من أجل الاشتراكية . بل لقد امتزجت هذه العناصر الثلاثة فى وحدة حية عميقة كانت تنعكس فى كل مجال عمل به : كان فناناً وسياسياً مع مرضاه كما كان طبيباً وفناناً فى العمل السياسى ، كما كان طبيباً وسياسياً فى الفن . بالجملة كان « انساناً » . وهذا هو مصدر انفعاله بهذه الكلمة حين قفزت على لسانه فى تلك المناقشة الحادة التى جرت بيننا مقدماتها فى ذلك المكان شبه المهجور بالقرب من الهرم .

*** هل معنى ذلك ان الانسان يفقد شيئاً من انسانيته اذا عمد الفنان إلى تجريده من المظاهر « الانسانية » لينشغل بجوهره الأعمق ؟ ولم تخف نظارة يوسف ادريس السوداء اتساع حدقتيه ، وهو يجيب بما تبقى لديه من انفعال اللحظة :**

ادريس : الافكار ليست جوهر الانسان الأعمق ، وانما انسانية الانسان (التى تعتبر الأفكار احدى عناصرها) هى جوهر الانسان . فكل خصائص الانسان غايات فى حد ذاتها ، وفى نفس الوقت يمكن اعتبارها وسائل لتحقيق الظاهرة الانسانية ككل . فمن رأيى ان الاغراق فى الاهتمام بالجانب الفكرى كالاغراق فى الاهتمام بالجانب الجنسى كلاهما انحراف ورد فعل مبالغ فيه .

كانت الاجابة على هذا النحو تغرى باستمرار السؤال ، ولكن فى صيغة اخرى تمس الانتاج الفعلى ليوسف ادريس ، فقلت له :

*** لم يكن ثمة ماخذ على الأدباء الواقعيين إلا طغيان العنصر السياسى على العمل الفنى . وقد اجمع النقاد على انك احد الاستثناءات النادرة لهذه الظاهرة . فقد استطاعت اعمالك الأولى ان تجمع بين الادب والسياسة فى صورة مشرفة . اذا تركنا « الموهبة » مؤقتاً ، ما هى العوامل الرئيسية الأخرى التى تراها كفيلة بحماية الفن من تورم العنصر السياسى ؟**

ادريس : منذ البداية اعترض على صياغة السؤال ، لأننا مرة أخرى عدنا — كما فى السؤال السابق — ومزقنا الانسان إلى فكر وفن وجنس ، فنحن الآن نجزؤه إلى فن وسياسة هؤلاء الذين تقصدهم حين تتكلم عن الدعاية فى الفن هم أولئك الذين يفصلون بين الفن والسياسة فى رؤيتهم للحياة . فأن يكون الفن خادماً للسياسة ، هذا يعنى ببساطة ان الفن شىء والسياسة شىء آخر . بينما السياسة فى واقع الأمر هى احدى الظواهر الانسانية التى لا يمكن لفنان صادق ان يتجاهلها . ان رؤياى للحياة تختلف جذرياً عن هذه الرؤيا . وكما

قلت لك : الانسان يأتى عندى أولا ككائن حى أرقى ما وصلت اليه الحياة فى مجدها وتطورها بمعنى ان الانسان عندى قبل اى قضية ، لأن جميع القضايا فى خدمة الانسان ، وليس العكس . فجميع الفلاسفة والأدباء والفنانين والمفكرين كان يدفعهم إلى خلق نظرياتهم ، سعادة الانسان ، فاذا آمنت باحدى هذه النظريات وحاولت فى سبيل ان يؤمن بها الغير ان اصورها فى عمل فنى ، مقدمة على الانسان ، فانى حينئذ أخالف الدافع الأول لأصحاب النظرية انفسهم ، وهو سعادة الانسان .

وشعرت أثناء جلوسى بمكتب عيادته المطل على ميدان الجيزة ، ان أدوات الطبيب وأدويته المتراكمة على المكتب على حالة من الجدة تؤكد عدم استعمالها أما أدبه ، فان أدواته تقول شيئاً مختلفاً :

*** ما هى التقاليد الأدبية التى تعتقد انك ورثتها من الأدب المصرى أو آداب العالم ؟ كيف تمت عملية التبنى لهذه التقاليد وكيف نراها معك ، فى أعمالك ؟**

ومضت عيناه ببريق غريب وهو يسترد انفاس الماضى ببطء :

ادريس : قصة حياتى الأدبية مختلفة عن قصص حياة معظم الأدباء ، فأنا كتبت القصة أولاً ، ثم قرأت لغيرى ثانياً . وقد لا يصدق الكثيرون هذه المسألة . ولكن الذى حدث اننى بدأت القراءة مبكراً جداً فى سن العاشرة . واتاحت لى الظروف ان أعثر على ما اعتبرته كنزاً ثميناً فى ذلك الوقت ، الا وهو ٤٠٠ رواية جيب ، وحوالى ٢٠٠ مسلسلة من مسلسلات روكامبول وجونسون وشرى ببيى وشرلوك هولمز وطرزان ، ثم مجموعة من الكتب الأخرى : « الف ليلة وليلة » و« حديث عيسى بن هشام » و« قصة سيف بن ذى يزن » ، « ابو زيد الهلالى » و« رجوع الشيخ إلى صباه » . هذه الكتب كانت تخص جدى ، وقد قراتها جميعاً فيما لا يزيد عن الثلاث سنوات . ولأنى منذ الصغر كنت مولعاً أشد الولع بالقصة والحكاية والحدوتة وأحلام اليقظة ، فقد جاءت هذه الجرعة الضخمة لتروى ظمأ شديداً . وبعد هذا شغلت بالدراسة الثانوية ، فالجامعة (كلية الطب بالقصر العينى حيث تطول الدراسة سبع سنوات) . فى هذه الأثناء كانت قراءاتى القديمة تتفاعل بمهل فى عقلى ووجدانى . كنت انسى تفاصيلها ، فقد مضى عليها ما يقرب من اثنى عشر عاماً أو يزيد ، غير اننى فى السنوات النهائية بكلية الطب تعرفت على بعض الزملاء الذين يتعاطون الأدب ، من أمثال صلاح حافظ ، ومحمد يسرى أحمد ومصطفى محمود . وكانوا أيامها جميعاً يكتبون القصة القصيرة . والحقيقة ان لقائى بيسرى أحمد احدث نقطة التحول الخطيرة فى حياتى . فلولاه ما عرفت ان بامكانى ان اكتب قصة اذ كان من طبيعته ومن فرط حبه واتقانه للقصة القصيرة « يعدى » من حوله ويشجعهم على كتابتها . وذات يوم ، وبعد ان قضى نصف عام يقرأ لى قصصه ، احضرت له قصة كتبتها وسميتها « أنشودة الغرباء » والواقع انها كانت مفاجأة لى . من أين اتيت بذلك الاسلوب ؟ كيف استطعت تصوير الجو ورسم الشخصيات ؟ وكيف تمت الحبكة فى القصة بسهولة ، وكأنها القصة المائة ، احتفلنا « بانشودة الغرباء » إلى درجة اننا حفظناها عن ظهر قلب . وبعد هذا التاريخ بدأت اطلع على باب القصة بالمجلات المصرية (ابراهيم الوردانى ، محمود كامل ، سعد مكاوى ، محمود البدوى) ، وكنت أحس

بأن كتاباتهم جيدة ، ولكن كنت احس ايضاً انها قصص غريبة . وهنا بدأ خاطر يلح على ، بأن القصة « المصرية » ليست هكذا . اشخاصها وطريقة سردها وموضوعها كنت أراه في الحياة مختلفاً تماماً . واصبح همي ان اترجم تصوري إلى كتابة . وبدأت اكتب . ولكني كنت ارى الفارق كبيراً بين ما في خيالي وبين ما اكتبه . وقررت ان اظل اكتب بلا نشر حتى تمّحي المسافة تماماً . وكنا ايامها في عام ١٩٥٠ تقريباً ، فقررت اني لن انشر إلا عام ١٩٦٠ . ولكن بعد عام واحد فقط تغلب علىّ الحاح الأصدقاء ، وبدأت خجلاً متردداً ، انشر في مجلة (القصة) التي كان يرأس تحريرها الدكتور ابراهيم ناجي . ولولا تزكيته الشديدة لأعمالي لما قدمت على النشر . وفي عام ١٩٥٢ قدمني عبد الرحمن الخميسي إلى جريدة « المصري » وبدأت انشر في صفحتها الأدبية بشكل منتظم حتى عينت محرراً أدبياً بها . وكنت أول كاتب يعين بصحيفة يومية ككاتب . الغريب ان النشر الذي كنت اظن انه سيعطلني عن الوصول إلى « المصرية » في القصة ساعدني كثيراً . وكانت مجموعة « أرخص ليالي » التي نشرت طبعتها الأولى في سلسلة « الكتاب الذهبي » بعد انضمامي لنادي القصة . ومع الكتابة بدأت اقرأ بنهم شديد ، فعرفت موبسان وتشيكوف وادجار آلان بو وكاتب روسي اعجبني جداً اسمه سولوجوب ، واخر هو اندرييف ، وجميع اعمال مكسيم جوركي وجميع أعمال همنجواي وشتاينبك وكولدويل ، ومعظم اعمال شكسبير وتولستوي وجراهام غرين وشو وابسن وميلر ووليمز ، واغلب الأدباء الفرنسيين : خاصة سارتر وكامو وديهاميل ، غير ان الكاتب الذي اعتز به اشد الاعتزاز من فرنسا هو انطوان ده سانت اكسوبري . وكاتب الرواية الذي اعتقد ان العالم لن ينجب مثله : دستويفسكي . على وجه التقريب صنعت بقراءاتي سياحة في أدب العالم ، حتى وصلت حدود الهند عند طاغور وملك راج اناند وبعض كتاب الصين وكوريا واليابان . وقد لفت نظري ان التقدم الياباني في مختلف المجالات لا يواكبه تقدم في الأدب .

وفي الأدب الألماني استوقفني طوماس مان طويلاً ، وفي الأدب السويدي سترندبيرج ، وفي الأدب الأسباني سرفانتس . واكتشفت اثناء قراءاتي كاتبين مهمين : نيفل شوت في استراليا والكاتب الأمريكي ملفيل . العجيب اني بعد هذه السياحة تدعم رأيي في ان الفن ظاهرة انسانية محلية . وهي في هذا تختلف عن العلم فالفن يجب ان يعبر عن انسان معين ، في حين ان العلم ليس كذلك . قراءاتي دعمت رأيي بأن الفن ينبع من داخلنا ، من ارضنا . فلابد ان تكون لنا قصتنا القصيرة المختلفة اختلافا تاماً عن القصة الروسية مثلاً . ليس هذا فقط ، بل انه يجب ان تكون لكل كاتب منا قصته الخاصة وتطوره الخاص ، ولكن قصصنا جميعاً ينبغي ان تكون لها ملامح عامة تكون فيما بينها ملامح هذا الفن عندنا . وبالنسبة لي شخصياً فقد كانت قراءتي لأي كاتب أو عمل أدبي تؤثر فيّ تأثيراً عميقاً لأني اعتبر نفسي ، أولاً وأساساً ، قارئاً . واذا كنت أكتب ، فانما لافتقادي شيئاً لا أجده في قصص الآخرين .

واني اعتبر مقياس امتياز الكاتب بمقدار الأثر الذي يحدثه فينا . ولي مع تشيكوف بالذات قصة : ذلك انك لابد اذا قرأت لتشيكوف ان تصبح رغماً عنك تشيكوفياً . وحين قرأته وحاولت الكتابة بعد هذا كنت أجد رؤاه تفرض نفسها علىّ ولو بطريقة غير ظاهرة ، انما كنت وحدي الذي اشعر بها . لكي تكون أصيلاً يجب ان تكون رؤاك اصيلة . وقد كلفني تشيكوف

كفاحاً مريراً وعنيفاً للتخلص من استبداد رؤاه وسيطرة أفكاره على أعمالى ، كفاحاً استغرق منى عاماً كاملاً (حوالى ١٩٥٥) .

وعاد يوسف ادريس بعد صمت قصير إلى « لحظة الحضور » التى نعيشها معاً ، كما عشت ذكرياته من قبل ، حرفاً حرفاً ، على أرض الواقع المرير ، بكل صلابتها وبكل ضراوته .

*** لقد مارست أكثر من اداة تعبيرية ، كالمقال والقصة بنوعيها والمسرحية بأشكاله المختلفة ، فالى أى مدى تستطيع ان تمسك بأحد هذه الفنون وتقول : هذا فنى ؟ وماذا يلجئك إلى استخدام الأشكال الفنية ؟**

ادريس : لو كنت حقاً أستطيع ان أمسك بأحد الفنون وأقول هذا فنى ، لما مارست الأشكال الأخرى . ولكنى فى الحقيقة أؤثر ثلاثة أشكال ، القصة القصيرة تأتى فى المقدمة ، ثم الرواية القصيرة ، ثم المسرحية — وان كنت بعد ان لمست الشكل المسرحى عن قرب وعشته بكل جوارحى أصبح عندى أقدس الأشكال الفنية ، وأمتعها .

هنـا ، خفتت حدة صوته ، وقبل ان يصل إلى درجة الهمس كنت اجتر فى ذاكرتى تلك الفترة القاسية التى عاشها يوسف ادريس منذ أكثر من عام موزعاً بين شد وجذب نفسى عنيف .

*** مضت فترة طويلة بين أحدث مجموعة قصصية لك ، وتجاربك الجديدة التى تبدأ فى رأيى بقصة (اللعبة) التى نشرت بالعدد الرابع من مجلة (الكاتب) هذا العام . فما هو تفسيرك لفترة الانقطاع هذه (عن القصة القصيرة) التى امتلأت بنشاطك الصحفى والمسرحى ؟**

ادريس : لقد فسرتها بنفسك من ناحية ، ومن ناحية أخرى فانى كنت فى فترة بحث دائبة عن موضوع القصة القصيرة وشكلها المعبر عن انسان هذا القرن . فللأسف كانت القصة القصيرة ولا تزال تدور حول فلك تشيكوف ، فى حين ان تشيكوف كتب ليعبر عن انسان أواخر القرن الماضى وأوائل هذا القرن ، الانسان « الرايق » . انساننا اليوم يحيا فى تناقضات صارخة لم يعرفها قط عصر تشيكوف . ومن الواجب بالتالى ان تعبر عنه قصة قصيرة فى موضوعها ومبناها لم يعرفها عصر تشيكوف . وليس عصر تشيكوف فقط ، ولكن أيضاً عصر الواقعية الاشتراكية فى شكلها البسيط المباشر الذى طبقت به . باختصار ، كنت أتأمل ما يجب علينا عمله ، أحضر نفسى لثورة ما بعد الواقعية الاشتراكية ، وقفزة ما بعد جوركى وتشيكوف . وليس هذا غروراً أو محاولة منى ، لا قدر الله ، لوضع نفسى فى موقف الثورة على هؤلاء الأساتذة الكبار . ولكن الكاتب فى مجال مسئوليته عن فنه يجب ان يحس بهذه المسئولية ويبحث لها عن الحل حتى وان وضعته هذه المشكلة فى صورة الذى يتخذ لنفسه مسئولية أكبر منه بكثير .

بهذه الكلمات تلمست المدخل الطبيعى إلى عالم يوسف ادريس الجديد :

*** الملاحظ على قصصك الجديدة انها نقطة تحول فى فنك ، ولست اعتقد انها مقصورة على قصصك القصيرة ، وانما هى تتجاوزها إلى مسرحك . فهل يعنى ذلك ان ثمة**

« رؤيا » جديدة تقتحم عالمك الخاص ، تنعكس على اشكالك الفنية انعكاسات مختلفة ؟

وكانه ما يزال مستمراً في اجابته السابقة ، قاطعنى بقوله :

ادريس : بالضبط كما تقول ، ولكنها في رايى ليست رؤيا جديدة ، انها في الحقيقة امتداد لرؤياى السابقة — إلى مدى ربما أبعد ، ربما أعمق ربما أشمل . ذلك الامتداد الذى ربما جعل من الظواهر المتفرقة ظاهرة واحدة مترابطة ذات قانون . وربما جعل من الظاهرة التى كنت أراها محدودة ظاهرة أشمل وأعم ، حتى لتأخذ شكل القانون العام . معنى ذلك : هى مرحلة يلتقى عندها الواقع الخارجى كما أحسه ، بالفلسفة الداخلية كما تبلورت من خلال تجاربى بالرغبة في الخروج للناس بحلول جديدة لمشاكل قديمة . تمتزج هذه العناصر الثلاث لتكوِّين ما أسميه بالعالم الفنى الموازى للعالم الموضوعى ، ولكنه لا يخضع لقوانين لانه يملك قوانينه الخاصة وقيمه الخاصة .

وعندما قطعنا الطريق من العيادة إلى المنزل هرباً من ملل المكان ، حاولت ان استجمع في مخيلتى خيوط المقالات السبع التى نشرتها احدى المجلات دفعة واحدة بأقلام كبار النقاد رداً على ما دعاه هو بالمسرح المصرى . ولكن سيارته الصغيرة لم تدع لى بمعدل سرعتها المذهل الا أن أصوغ السؤال :

* **قيل الكثير بشأن « الفرافير » ويعنينى أولاً ان اناقشك في المقالات الثلاث التى نشرتها العام الماضى حول المسرح المصرى .**
ماذا تعنى بمصرية المسرح ؟
وبدا على وجهه انه سيحسم الاجابة في أقل عدد من الكلمات :

ادريس : المسرح موضوع مجسد بطريقة حية أمام الناس . والمسرح المصرى أعنى به العثور على الموضوع المسرحى المصرى ، على درامتنا ، على ما يضحكنا ويبكينا ، وتجسيد ذلك الموضوع داخل شخصيات مصرية ذات سلوك مسرحى مصرى ، أى ذات طريقة مصرية في التمثيل .

* **من جديد ، ما معنى « المصرية » هنا ؟**

ادريس : مثلاً ، الخطيئة مشكلة أوروبية مسيحية ، ولهذا كانت من الموضوعات المفضلة لكتاب المسرح الأوروبيين ، فهى موضوعهم المسرحى . والتراچيديا والكوميديا طرق تجسيد مسرحى أوروبى ، لأن الشخصية الأوروبية ساعة الجد تأخذها جداً وساعة الهزل تأخذها هزلاً . في مقابل هذا نجد ان موضوع الشرف مثلاً ، أو الأمانة أو الاخلاص موضوعات شديدة الحساسية بالنسبة لنا ، لذلك تصلح موضوعات لمسرحنا . ونحن ليس لدينا كوميدى في ناحية وتراچيدى في ناحية أخرى . في حياتنا لا نطيق البقاء على وتيرة واحدة ، ولا نستطيع ان نبكى طويلاً أو نضحك دائماً . باستمرار تختلط في عيوننا دموع الفرح بدموع البكاء بدموع الشفقة على النفس ، أى رثائها ، بدموع الأخذ على الخاطر . لهذا ، مرة أخرى ، فتجسيد موضوعنا المسرحى لا بد له من ان يأخذ أشكالاً تتلاءم مع

طبيعتنا . ان المشكلة ليست بالطبع على هذه الدرجة من البساطة ، فالموضوع خطير وعميق ولا تكفى كلمة للاشارة اليه .

وعندما اخذنا راحتنا فى الشرفة المطلة على النيل ، والأشجار المتعانقة تحاول ان تخفى مساحات كبيرة من انعكاس الليل على المياه السمراء ، بدا المشهد اسطورياً ، ردنى إلى قضية العلاقة بين النظرية والتطبيق . فليس المهم هو ان يتبلور فى وعينا مفهوم نظرى واضح لمعنى المسرح ، ربما يخلق هذا المفهوم ، ناقداً كبيراً ، او فيلسوفاً فى علم الجمال ، اما بالنسبة للكاتب المسرحى فهنا المشكلة .

*** ما هى المشاكل التى صادفتك فى تطبيق الأسس النظرية للمسرح المصرى على « الفرافير » ؟ .**

ادريس : قابلتنى مثلاً مسألة « شكل » المسرح ، ففى حين ان طبيعة حياتنا المفتوحة تتلاءم مع طبيعة المسرح الدائرة ، وجدت ان مسارحنا كلها قد بنيت على الطراز الأوروبى . وفى حين ان المسرح المصرى يكون الممثلون فيه قريبين جداً من الجمهور ، بل يظهرون من بين افراد المشاهدين وكأنهم الجزء الذى سيقوم بالتمثيل من الجمهور ، اذ المسرح المصرى كما اتصوره ليس مسرحاً ولكن « حالة تمسرح » كما فى الزار والذكر والغناء حيث الكل يرقصون ويغنون ، حيث المتعة المسرحية لا تتأتى إلا باشتراك الجميع ، بينما المسرح كما اخذناه عن اوروبا ينعزل فيه الممثلون عن الجمهور تماماً . والمتفرج ينحصر دوره فى المشاهدة وكأنه غير موجود ، لأنه دور سلبى . مشكلة اخرى صادفتنى هى ان التمثيل الأوروبى بمدارسه القديمة والحديثة قائم على التأثير فى المتفرج عن طريق التمثيل ، فى حين ان التمسرح المصرى فى رأيى والعربى بشكل عام ، قائم على أساس اندماج الجمهور ليس كنتيجة للمبالغة فى التمثيل او حشد الطاقة التعبيرية فى الصوت وحركات الجسم ، ولكن عن طريق إشعار المتفرج انه هو نفسه الممثل واشعار الممثل بانه الممثل والمشاهد معاً . أى ان المسرح الأوروبى يؤثر عن طريق خلق مسافة مادية وانفعالية بين الممثل والمشاهد ، فى حين ان المسرح المصرى كما ينبغى أن يكون (وكما هو موجود الآن فى الاشكال الشعبية البدائية) يؤثر عن طريق الغاء هذه المسافة نهائياً ، وجعل المشاهد فى نفس المستوى الشعورى للممثل ، والممثل فى نفس المستوى الانفعالى للمشاهد .

مرة اخرى عدنا إلى تجريدات العالم النظرى ، واذا كنت بطبيعتى اميل إلى هذا العالم الغريب ، فان الواقع يستهوينى بما يطرحه كل لحظة من مستويات جديدة للمعرفة . « الفرافير » ، مثلاً ، تُسقط الحائط الرابع كما هو الحال عند بيرانديلو ، وتستخدم الكورس كما هو الحال عند اليونان ، وتعمم المأساة الانسانية فى مشهد أو مشهدين كما هو الحال عند بريخت . وعشرات التأثرات الأخرى بالمسرح الغربى تبدو على « الفرافير » . بل ان المضمون الفكرى الذى تعالجه لا يمكن نسبته إلى ارض مصر وحدها ، بل هو مضمون عام يشمل الانسانية باسرها . فما هو المقصود بمصرية « الفرافير » ؟

وانفرجت اختلاجات وجهى حين انتقلت العدوى إلى وجه يوسف ادريس وهو يردد :

ادريس : كل المضامين عالمية بطبيعتها . ولكن ، كما قلت ، كل شعب من الشعوب يتميز بحساسية خاصة تجاه هذا المضمون أو ذاك . وموضوع « الفرافير » هو موضوع المساواة بين البشر . ولعلك لا تجد شعباً من الشعوب عانى من هذه المشكلة لآلاف السنين وجأر وهو يطلب لها حلاً مثلما عانى الشعب المصرى . « فأنت سيدى ليه ؟ » موضوع مسرحى مصرى ، اما أن يثبت ان العالم كله بدرجات متفاوتة يسأل نفس السؤال ، فهو دليل على أن الموضوع مصرى أصيل ، باعتبار ان أصالة شعبنا مستمدة من حقيقة انه جزء لا يتجزأ من البشرية ، يعذبه ما يعذبها ، وان كان فى هذه الناحية بالذات يتعذب أكثر . أما المصرية فى شكل « الفرافير » فهو انها أحالت المسرح إلى « سامر » شعبى تلقائى ، وجعلت من الفرفور لساناً مصرياً لاذعاً لا يهدأ ، لا يعجبه العجب ولا الصيام فى رجب ، على رأى المثل الشعبى الشائع . وكسرت قانون الواقع الحرفى ، وخلقت مواقف مسرحية مصرية لا علاقة بينها وبين الواقع ، ولكنها توهم بالصدق الكامل ولا تكاد معها ان تحس بلا معقوليتها .

وظهرت « الفرافير » على خشبة المسرح ، صفقت لها الجماهير أطول عدد من الليالى ، هتفت الجماهير للمؤلف فى الليلة الأولى للعرض ، وقف يوسف ادريس يرد التحية والدموع تقاوم جمود عينيه ، وقال شباك التذاكر كلمة خطيرة : « الفرافير » اول مسرحية ذهنية تغلق صالة العرض على العدد الكامل من المشاهدين . أما النقاد فكان لهم رأى مختلف . باستثناء اصوات نادرة ، ضجت منابر النقد المسرحى بالهجوم العنيف على مؤلف « الفرافير » . منابر لم تكتب كلمة « الاشتراكية » مرة واحدة فى حياتها قبل عام ١٩٦١ صرخت وتشنجت وقدمت فى مقالاتها بلاغات موقعة إلى الشرطة لتقبض على يوسف ادريس (المتهم عند هذه الجهة بالاشتراكية) لانه يعادى الاشتراكية ، وانه يروج لغيبيات القدرية المطلقة ، وانه ، وانه .... وتعددت التفسيرات « للفرافير » بصورة جعلت منها الخبر الأول فى الصحافة الفنية لعدة اسابيع . كنت أرى فى ذلك الوقت ان قضية الحرية هى الوجه الآخر لقضية الاشتراكية ، وهما معاً مضمون « الفرافير » والقيت همومى كلها على يوسف ادريس ، ليقول :

ادريس : مصدر التفسيرات المتباينة اننى لم أعالج الموضوع بتحيز سطحى بحيث يبدو الحق ناصع البياض والباطل حالك السواد . التناقض حاد لأن كل رأى مستوفى تماماً ويكاد يماثل فيه قدرته على الاقناع الرأى الآخر . لهذا ظن بعض الذين يأخذون الأعمال الفنية ببساطة وبلا دراسة أو عناء انى أناصر هذا الرأى أو ذاك . فى حين ان العكس قد يكون هو الصحيح . أما رأيى فى « الفرافير » فموضوعها هو التناقض المدمر بين الفرافير (البشر) وبين القوانين التى يضعونها لحياتهم فيتحولون فرافير عندها وتصبح تلك القوانين هى (السيد) . انها صرخة تطلب وجوداً انسانياً لا يصبح الانسان فيه عبداً لنظامه .

ويخيل إلى اننى اخترت هذا الموضوع لأنه فى رايى موضوع الساعة فى عالمنا المعاصر ، الذى تشبع إلى درجة اليأس بالأنظمة التى وضعها الانسان لوجوده على امل ان تؤدى به إلى الوجود السعيد ، فلم يحدث ، واصبح الانسان اسير نظامه غير الانسانى . والنتيجة هى الانفجارات والتعاسات والحروب والتهديد بالحروب . النتيجة عالم محموم من ثلاثة آلاف مليون فرفور فى حالة عجز .

*** فى « الفرافير » سقط الحائط الرابع كما يقولون . فما هى النتائج التى حصلت عليها انت شخصياً من هذه التجربة لأعمالك القادمة ؟ .**

كنت أرتب كلمات هذا السؤال . وفى ذهنى محاولته المسرحية الجديدة التى لم يتمها بعد . كان قد « سرح » معى ذات يوم وراح يسرد لى باهتمام كيف ان عمله الجديد اكتشفه اثناء الكتابة نفسها ، اذ وجهه البناء إلى عالم آخر لم يكن فى وعيه حين بدأ الكتابة :

ادريس : النتيجة اننى اكتشفت مدخلاً إلى المسرح العربى ، ومن خلال تجربة « الفرافير » بدأت ادرك المسرح الذى كنت اطمح فيه والمسرح الذى يؤثر فى جماهيرنا .

*** فى ذروة احتدام المعركة المسلحة بيننا وبين الاستعمار ، عام ١٩٥٦ ، وفى غمرة السيادة الفعلية للاتجاه الواقعى فى الفن ، ظهرت مسرحيتك ، « اللحظة الحرجة » تقدم لنا البطل السلبى .. فهل كان هذا البطل انعكاساً مباشراً لواقع حرفى ، ام اردت به معادلاً موضوعياً لمعنى الايجاب فى الفن ، الذى يمكن استخلاصه من السلب ؟ ما رايك عموماً فى قضية البطل المسرحى ، كفرد او مجموعة ؟ هل هو تجسيد لدوافع انسانية خالصة تحرك الدراما ، ام هو فكرة او مجموعة افكار تدور فى فلك الدراما ؟**

ادريس : الحقيقة ان ما يجذبنى فى هذا السؤال كله هو تساؤلك عن ماهية البطل المسرحى ، لان الاجابة عليه تتضمن الاجابة على كل الأسئلة التى اثرتها . البطل المسرحى ليس ، كما وصفه ارسطو بطلاً ذا مواصفات ثابتة . انه شىء غير ثابت الخصائص . وخصائصه دائماً مستمدة ليس مما يريد الكاتب قوله ، ولكن من المناخ النفسى الذى يعيش فيه جمهور المسرح . فالجمهور احياناً يطلب بطلاً يقوم بأعمال خارقة شجاعة . حين يكون هذا الجمهور فى حالة يأس وفى حاجة إلى نسيج العنكبوت الذى يمد عليه أمله . واحياناً حين يكون الجمهور فى حالة غرور وثقة لا حد لها بالنفس ، يصبح فى حاجة إلى بطل ساخر لاذع يرده إلى صوابه . فالبطل وسيلة فنية يستحضرها الكاتب بمواصفات خاصة ، بحيث اذا امتزج بالجمهور وتفاعل معه يقرب هذا الكائن الخرافى ذا المائة عين وأذن إلى الخط الطبيعى للحياة .

*** من « جمهورية فرحات » و« ملك القطن » إلى « اللحظة الحرجة » و« الفرافير » صادفتك مشكلات المسرح الحقيقية على الخشبة .. فالى اى مدى كان النص الأدبى فى رايك معوقاً او خادماً للحركة المسرحية ؟ اى ، ما هى مسئوليتك ككاتب ازاء قوة**

او ضعف اعمالك بعد ان امست كائناً حياً متحركاً على خشبة المسرح ، لا مجموعة من الحروف بين دفتى كتاب ؟

ادريس : المسرح لا يدخل ، أو لا يجب أن يدخل ، تحت باب « الأدب » إلا اذا أمكنك ان تدخل الرياضة أو المؤتمرات السياسية تحت بند « الأدب » . المسرح ليس من الفنون الجميلة . انه ظاهرة لا مثيل لها فى الفنون أو الآداب أو الحياة . من الممكن ان تسميه فناً اجتماعياً أو ظاهرة جماعية ، لأنه بينما الفنون الاخرى ، ينتجها الفرد ليستهلكها الفرد أو الأفراد ، يقوم المسرح فى رأيى على أساس مختلف فالمسرح فن ، الكاتب فيه جزء من عملية خلق جماعية واسعة . الممثل جزء آخر . المخرج كذلك . ومؤلف الموسيقى . وكل فرد من أفراد الجمهور الحاضر . وبعض الروايات تنجح لأن شرارة خلق تحدث بين هذه المكونات جميعها ، فيحدث منها « كل » وجدانى جماعى لا تستطيع أن تميز عناصره ، وانما اما أن تنفعل له ويتم العمل المسرحى ، أو لا تنفعل بالمرة فلا تحدث الظاهرة المسرحية . فى المسرحيات الأولى لأى كاتب ، وبدافع الرغبة فى اظهار براعته ، تخرج كتابته « أدباً » يضعف المسرح إن لم يفشله . وفقط حين يدرك الأسرار المكونة للظاهرة المسرحية فيستحيل النص عنده إلى وسيلة تعطى امكانيات أكبر للعناصر الأخرى الداخلة فى المسرح ــ فقط حين يدرك هذا تبدأ كتابته تصبح كتابة مسرحية حقيقية .

*** فى « جمهورية فرحات » جربت بنفسك اعداد احدى قصصك مسرحياً ما رايك فى مسالة اعداد القصص للمسرح :**
هل تفيد المسرح حقاً ؟ .

ادريس : لا تصلح أية قصة للاعداد المسرحى . « جمهورية فرحات » بطبيعتها كانت مسرحية أكثر منها قصة . فأنا لم اعدها فى الحقيقة ولكنها كانت معدة سلفاً من تلقاء نفسها . تجربة الاعداد المسرحى عندنا كانت فاشلة ، لأنها كانت « تمسرح » القصص فى حين ان المسرحية ليست قصة ممسرحة . القصة فى المسرحية أقل مكوناتها اهمية ، لأن الأساس فى المسرحية هو الموقف . والقصة ليست إلا وسيلة وخيطاً يربط مجموعة من المواقف . وفى القصص المسرحة ، المواقف قليلة أو معدومة والاعتماد الرئيسى على الأحداث ، ولهذا تبدو القصة المسرحة كائناً ميتاً على المسرح . وفوجئت مع يوسف ادريس بأن المسرح استغرق ليلتنا أو يكاد ، فكان لابد من العودة إلى حبه الأول : القصة . لقد عالج الرواية القصيرة عديداً من المرات ، فكانت المشكلة الاجتماعية هى المحور الرئيسى لأعماله التى تبدأ من « قصة حب » و « قاع المدينة » وتنتهى « بالعيب » و « الحرام » .

*** فهل تظن ان المشكلات الانسانية الجديدة التى اقتحمت داخلك تتلاءم مع هذا الشكل ، أم انك تبحث عن شكل روائى جديد ، أم تكتفى بالقصة القصيرة ؟**

ادريس : رأيى ان الرواية القصيرة أسلوب مثالى لعرض بعض المواضيع القصصية ، مثالى بالنسبة للكتاب الذين لا يملكون صبر مرجريت ميتشل . انى أفضل همنجواى فى « العجوز والبحر » ذات المائة صفحة على ديكنز فى صفحاته الألف فى « الصغيرة دوريت » .

الفن ليس بالحجم ، ولا حتى المادة . فقنبلة الذرة رغم انها أصغر قنبلة إلا انها أقوى بعشرات الآلاف من المرات من اكبر الطوربيدات . والحقيقة اننى لا استطيع الجزم بشكل العمل مقدماً ، فالموضوع هو الذى يحدد لى شكله الخاص .

*** اذن لندخل إلى الشكل الجديد فى قصصك الجديدة : ماذا تكون لعبة المسدس فى « اللعبة » وشراء البقرة فى « بالذمة والامانة » اذا لم تكن ادوات رمزية فى التعبير ، تسعفك اكثر من ادوات الاتجاه الواقعى فى الفن ؟ فمن اية تقاليد فنية تستمد هذه الأدوات ؟ وما هى تجربتك الذاتية معها ؟**

ادريس : انى اختلف معك ، فالمسدس والبقرة مسدس حقيقى وبقرة حقيقية ، فأنا اعتقد ان الرمز بهذه الطريقة لا معنى له ، اذ لماذا نرمز بالمسدس إلى شىء آخر ؟

*** لا اقصد بان يكون المسدس نفسه بديلاً عن شىء آخر تضمره . ولكن « الموقف » الذى ركزت عليه القصة اضواءها هو موقف لعبة المسدس من القادم الجديد .**

ادريس : اذا قصدت ان الرمز هنا هو فى استخدام المسدس استخداماً مختلفاً عما هو عليه فى الواقع ، فهذا ليس فى رايى رمزاً أيضاً ، لأن قانون « الكون الفنى » لا يحتم استعمال الأشياء كما تستعمل فى عالمنا الواقعى . اذ المضمون فى تلك الرؤيا الفنية انما يتضح من خلال ذلك الفارق بين الاستعمال الواقعى للشىء والاستعمال الفنى لنفس الشىء .

*** فى كل من « العيب » و« الحرام » محاولة لتحليل الوضع الاجتماعى فى الريف والمدينة بعد الثورة . فالى اى حد تتصور ان الفن قادر على التقاط مراحل التحور الثورى ، من خلال تجربتك الشخصية ؟**

قبل ان يجيب قطّب طويلاً وهو يحاول ان يجمع شتات نفسه :

ادريس : اكبر خدمة يمكن للفن أن يقدمها للثورة هى أن يكون هو نفسه « ثورة » ، أن يحيل الانسان إلى « ثورة » ، أن يجعل الانسان يؤمن بالحل الثورى سواء لمشكلاته الخاصة أو لمشكلات امته . أما أولئك الذين يريدون ان يجعلوا من الفن اداة لتمجيد منجزات الثورة فى مجالاتها المادية ، فهم أناس لا يعرفون معنى الفن ولا معنى الثورة .

ولم تمح التقطيبة ، ولم يعد إلى نفسه ، فقد كان يسترد إلى مخيلته فيما أعتقد تاريخه الطويل مع ادعياء الفن والثورة ، الذين صادفهم فى طريقه مع الفن وفى طريقه مع الثورة . لهذا استهوتنى الاجابة فى استئناف السؤال على وجه آخر :

*** حرية الفنان فى المجتمع الاشتراكى من اكثر القضايا حساسية ، لما تواجه الدولة الاشتراكية عادة من مصاعب الميراث الرجعى القديم .. فما هو موقف الفنان من قضية الحرية فى مجتمع له ظروفه الخاصة كمجتمعنا ــ فهو لم يرث تقاليد حضارية عريقة فى حل مشكلات الحرية ، بل على العكس ورث تقاليد راسخة فى العداء للديمقراطية ، ومع هذا تحاول بلادنا ان تجعل من الحرية والاشتراكية قضية واحدة ــ ما موقفك الفنى منها ؟**

عندئذ لم يتردد يوسف ادريس فى ان يقول :

ادريس : أنا اعتقد ان هذه القضية ليست بحاجة إلى موقف فنى من الكاتب بقدر ما هى بحاجة إلى موقف فكرى له . والمجتمع الاشتراكى يقوم ليوفر للناس الخبز والكرامة والحرية . بمعنى ان الحرية غاية وليست وسيلة كما يحلو لبعض الناس ان يصوروها . وليس هناك بديل للحرية إلا المزيد من الحرية . ولست اعرف لماذا يقرن البعض بين الاشتراكية والتضييق على الحرية ، وكأنهما عدوان . بينما الضمان الحقيقى للاشتراكية هو حرية المواطن فى اعتناقها والدفاع عنها . والضمان الحقيقى للحرية هو فى اشتراكية العمل وعدالة توزيع ناتجة ، ان مجتمعنا يتجه الى الاشتراكية اتجاها حقيقيا ، ومعنى هذا انه ايضا يتجه إلى الحرية . ولهذا ففى الوقت الذى عليه فيه ان يكبت أعداء الاشتراكية الذين هم أعداء الحرية ، لابد أن يوفر الحرية للمدافعين عن الاشتراكية لانهم فى نفس الوقت المدافعون عن الحرية .

وشغلتنى الشعيرات البيض التى غزت راس الابن البكر لجيلنا ، بقضية اخرى :

* **ثمة جيل جديد من الكتّاب الشباب يحاول كتابة القصة القصيرة . بعضهم بدأ حياته مقلداً حرفياً لك ولغيرك . وبعضهم بدأ مقلداً للثقافات الأجنبية التى يقرأها . وبعضهم — وهم القلة — يبدأ من النقطة الصحيحة لكل بداية اصيلة ، من تفاعل الذات مع الواقع . ما هى ملاحظاتك على انتاج هذا الجيل التالى لجيلنا ؟ .**

ادريس : أيضاً ، أرانى لا أتفق معك فى ان الكتّاب الجدد بعضهم نسخ مكررة — سواء عنى أو عن غيرى . واريدك لكى تصدق ، ولكى تقتنع حتى بمن تسميهم كذلك ، ان ترجع معى عشر سنوات إلى الوراء او ربما اكثر قليلاً لتدرك ان أية قصة يكتبها أحدهم ، مهما كان ناشئاً ، الآن ، اكثر صدقاً واعمق من كثير من انتاج بعض كبار كتاب الجيل الماضى ، ان ظاهرة التأثر ظاهرة انسانية ، وهى البداية الحقيقية للأصالة . ففى الرسم مثلاً لعلك تعرف أن الفنان يبدأ بنقل لوحات غيره لتدريب أدواته وشحذها ، كى يستطيع بعد هذا ان يستعملها فى التعبير عن موضوعه هو واحساسه .

والآن هل استطيع ان اقول ليوسف ادريس :

* **كيف كان تفاعلك مع الحركة النقدية ، ولقد كنت واحداً من الذين عُنى بهم النقد طيلة السنوات العشر الأخيرة .. ؟**

كنت اعلم مقدماً انه سيثور ، فطالما كانت شكواه التى لا تنقطع ، هى النقد :

ادريس : أشكرك على استعمالك كلمة « عُنى » لانك قد تعجب اذا عرفت انى قد أصدرت اربعة عشر كتاباً لم اقرأ نقداً لاثنين أو ثلاثة منها — دون حساب للمسرحيات طبعاً . وايضا لا أريد أن استعمل كلمة « النقد » فالنقد فيما كُتب نسبة ضئيلة جداً ، لأن النقد فى رايى عمل فنى كامل . كل ما فى الأمر ان مادته الخام هى أعمال فنية أخرى . ولكن الكتابة عن أعمالى الأولى أفادتنى كثيراً ، فقد اكسبتنى بعض الثقة فى نفسى . اما افادتى ككاتب إلى

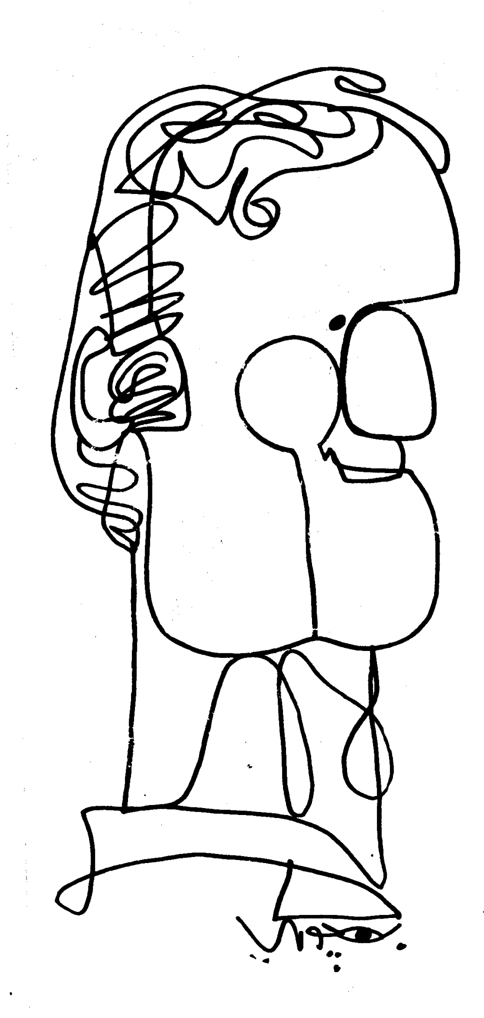
مواطن القوة والضعف ، واما ارشادى عمن اكون وماذا يمكن أن أكون واما اخبارى عما بالضبط فعلت — فهى امور لم تحدث ونادراً جداً ما كانت تحدث .

وسطت على جلستنا خيوط شاحبة من ضوء الفجر ، خيوط تتشابك مع اغصان الشجر الذى يحجب عنا مساحات شاسعة من صفحة النيل السمراء . فنظرت فى وجهه المتعب :

• ماذا تريد ان تحققه لنفسك ، وللأدب العربى ، وانت ما تزال قبل الأربعين — فى تلك المرحلة الكفيلة بتحقيق الاحلام ؟ .

ادريس : أما لنفسى ، فانى اتمنى أن استمر فى امتلاك القدرة على أن أحلم ، فلقد قضيت الحياة منذ طفولتى ومتعتى ليس ان احياها ، وانما أن احلم بحياة أمتع ، وربما كتبت لكى احرك فى الآخرين القدرة على أن يحلموا هم ايضاً احلامهم الخاصة ، فالانسان بلا احلام فى رأيى كائن أعمى ، فالحلم هو الأمل المبصر المستشرف ، هو قدرته على أن يرى إلى الأمام وان يجمع الماضى والحاضر والمستقبل فى نقطة لقاء وهمى ، هى الفن كما أسميها عندى ، وكما هى لابد الجزء الثمين المتمرد الخالق فى كل البشر ... وأما للأدب العربى فهو ان تنتهى معاناته من مرض انفصام الشخصية والانقسام على نفسه إلى لغة وموضوع ، تراث يعامل بالتقديس وحاضر لا يلقى أى احترام ... للأدب العربى ، أمل أن ينتهى من معاركه الداخلية التى تجعل المواطنين يحسون بالأدباء وكأنهم جماعة اعتزلت الحياة وأوغلت نفسها على معارك تفاصح حمقاء ، ذلك الاحساس الذى يدفع الفنان والشعب لأن يتخذ الشيوخ سابقاً والأدباء بعد هذا مادة لسخريته اللاذعة ... للأدب العربى ، أحلم بأن ينتصر على انقساماته ، ويكسر الحوائط القائمة بينه وبين الناس ، ويخرج أدباؤه وكتابه وفنانوه إلى الحياة رسل انسانية وانبياء قيم . بالسياسة قد نهزم الأعداء ونحرر البلاد والانسان ، ولكن لا سبيل إلى صُنع مجتمع متحضر واحد من جماهيرنا التى تحررت ، إلا بالفن — وبالفن وحده ، ان بعضنا يكتب لأنه يريد أن يكون كاتبا كسارتر وهمنجواى ، كتاباً أو لأن فى بلادنا طه حسين . اننى احلم أن نصل إلى اليوم الذى نكتب فيه لأننا نحب شعبنا ، ونحبه ان يكون أكثر الشعوب أدباً وذوقاً واخصبها انسانية ، نكتب بدافع من واجب ملح نحسه ازاء مواطنينا ولا نملك الا اداءه ، نكتب لا لأننا نريد الخلود لأنفسنا وانما لأننا نريد الخلود لانساننا وقيمنا ، لأننا نريد ان نصنع فى بلادنا حضارة ليست انعكاساً للحضارة الأوروبية ولكن حضارة نابعة منا ... حضارة من خلقنا وفكرنا ، حضارة نثرى بها حضارة عالمنا ونضيف اليها ، ويكون ادبنا العربى وفننا وعلومنا وسيلتنا للوصول إلى هذا المستوى الحضارى . انى أحلم بهذا — اقصد انى اراه رأى العين المتفائلة المؤملة المبصرة .

وبدأت اطوى أوراقى ايذاناً بالرحيل ، والمشهد الأسطورى المطل على النيل لا ينفصل عن كيان الرجل الواقف امامى ، الرجل الذى خطا أولى خطوات جيلنا ، وما يزال على الدرب . هجر الطب والسياسة وبقى شىء واحد ، له ولنا وللتاريخ — شىء نسميه عادة بالفن .



القسم الثانى

مواجهات النص والشخص


أخي الكبير
يوسف إدريس
رسمتك
من الذاكرة
بهجوري

الفصل الثالث

زمن التحولات

« .. لا يحب التزيد فى القول ، ولا يألف تبهرج الكلام ، ولن تجد عنده كلمة قلقة عن موضعها ، أو عبارة إلا وهى تؤدى بالضبط ما ارادها على تأديته من المعانى .

« .. فلم ار تصوير الشارع أو ميدان تختلط فيه جماعات الناس على تباين أشكالهم واعمالهم والوان نشاطهم كما أرى عند هذا الكاتب الشاب .

« .. ثم لا يمنعه ذلك من ان يفرغ للفرد فيحسن فهمه وتصويره فى دقة نادرة . كل هذه الخصال تبشر بأن كاتبنا جدير أن يبلغ من فنه ما يريد ، ولكنى أتمنى عليه الا ينقـاد للأدب ولا يمكّنه من أن يشغله عن الطب او يسـتأثر بحياته كلها . فالأدب يجود ويرقى ويمتاز بمقدار ما يجد عند الأديب من مقاومة له وامتناع على مغرياته وانصراف عنه بين حين وحين .

أما صاحب هذه الكلمات ، فهو طه حسين . أما المقصود بهذه الكلمات فهو يوسف ادريس .

واما الزمن فهو يناير عام ١٩٥٦ ، والمناسبة هى تقديم كتاب « جمهورية فرحات » الذى طلب طه حسين بنفسه أن يقدمه ، بعد أن قرأ للكاتب قبل ذلك بعامين كتابه الأول « ارخص ليالى » .

ولم يحقق يوسف ادريس أمنية طه حسين بأن يقاوم الأدب ما استطاع والاّ ينشغل به عن الطب ، فالذى حدث هو أن الكاتب ترك الطب وكان أول كاتب قصة يفرض نفسه على أكبر صحيفة يومية ــ جريدة « المصرى » ١٩٥٢ ــ ككاتب لا كصحفى ، فقد عينته الصحيفة بمرتب ثابت لا يكتب مقابله سوى القصة . ولم يكن قد مضى على ظهور اسمه للمرة الأولى أكثر من ثلاث سنوات ، اذ بدأ ينشر حوالى عام ١٩٥٠ فى مجلات « القصة » و« قصص للجميع » و« الكاتب » و« الملايين » . وسوف نلاحظ ان المجلة الأولى والثانية من المجلات المتخصصة فى القصة الواسعة الانتشار ، أما الثالثة والرابعة فهما من منابر الحركة اليسارية المصرية .

وهذا يدلّنا على « نقطة الانطلاق » فى حياة يوسف ادريس وأدبه : الشعبية التى ابتعدت به عن لغة القاموس واقتربت به من لغة الشارع دون اسفاف أو ابتذال ، ثم الرؤية الواقعية التى ابتعدت به عن الرومانسية فى مرحلة أفولها .

ولكن نقطة الانطلاق لا تعنى ان ثمة جوهراً ثابتاً يتخلل مسيرة المبدع ، فليس من ثوابت تطارد الموهبة وكأنها لعنة القدر . ربما كانت الموهبة هى « الجوهرة » — وليست الجوهر — التى تنمو وتكبر وتختفى وتظهر وتهرب وتتألق وتراوغ وتتجلى ، ولكنها حاضرة أبداً اذا كانت قد ولدت بالفعل .

هل لهذه الموهبة علاقة بالمتغيرات ؟

أى هل تتساوى فاعليتها فى ظل الحرية والاستبداد على السواء ، وفى ظل النهضة والسقوط ، وفى ظل الصحة والمرض ؟ وهل تختلف عبقرية البطولة عن عبقرية النذالة ، أو عبقرية النور عن عبقرية الظلمة ؟ هل الموهبة او العبقرية واحدة لا تتغير ، أم أنها كالحرباء تتلون وتتشكل وتتكيف حسب الطلب والبيئة والظروف ؟ هل ترتبط الموهبة بالاخلاق ارتباطاً حتمياً ؟ أم أن للعبقرية أخلاقها فيجوز للشاعر ما لا يجوز لغيره ؟ هل الموهبة تتجاوز الزمان والمكان فهى انسانية عالمية بالضرورة . ومن ثم فهى لا ترتبط بمعنى محلى نسبى للأخلاق وغيرها ، أم أن انسانيتها فى محليتها وعالميتها فى نسبيتها ؟

يوسف ادريس « حالة عبقرية » ونموذج يستحق الدراسة : فى الأدب اتفق حوله الجميع من اليمين واليسار ومن الشرق والغرب . وفى السياسة اختلف بشأنه الجميع أيضاً ، فهو اليسارى الذى ترك اليسار فى ظن البعض حين كتب روايته « البيضاء » عام ١٩٥٩ وفيها ينتقد التنظيمات الشيوعية المصرية التى دخل أصحابها السجون والمعتقلات حينذاك . ويستطرد هؤلاء أنه إذا كان السجن الذى دخله يوسف ادريس بين عامى ١٩٥٤ و١٩٥٥ قد أرعبه فتخلَّى ، فانه قد انسلخ فى ظنهم أيضاً عن أى رؤية تقدمية حين عرض مسرحيته « الفرافير » عام ١٩٦٤ مؤكداً ان السيادة والعبودية ظاهرة كونية من ظواهر الطبيعة ذاتها ولا سبيل للتخلص منها ، وان جميع الأنظمة الفكرية السياسية — بما فيها الاشتراكية — قد فشلت فى إيجاد حل . واقبلت مسرحية « المخططين » لتؤكد المعنى فقامت الأجهزة باغلاق المسرح ليلة العرض الأول .

تلك كانت خصومته السياسية مع اليسار . وهى خصومة استمرت وتطورت وتشعبت . ولم تكن مقصورة على خصومة الماركسية او الماركسيين ، بل امتدت إلى الناصرية والناصريين ، فقد اقبلت « الفرافير » و« المخططين » بعد الاجراءات الاجتماعية الواسعة التى اعتبرها النظام الناصرى تحوّلًا إلى الاشتراكية وكأن الكاتب قد أراد أن يقول : ومع ذلك فالعبودية ستبقى .

واستمرت الخصومة السياسية مع اليسار الماركسى والناصرى فى عهد السادات الذى كان يوسف ادريس عمل معه فى المؤتمر الاسلامى عام ١٩٥٨ . وقد بدا الآن ، والسادات فى السلطة ، وكأن الكاتب صديق السلطان ، بدءاً من العناية الخاصة بصحة الأديب وقد

تعرض للاعتلال الصاخب طيلة السبعينيات إلى التأييد الذى فاز به رئيس الجمهورية على « خطوات » لم تخطر على بال الكاتب يوماً . ولكنها الدائرة الجهنمية التى احكمت حصارها على « الموهبة » ، فلم يكن توفيق الحكيم غير كاتب مسرحى ولم يكن نجيب محفوظ إلا روائياً ولم يكن يوسف ادريس إلا كاتب قصة قصيرة ، ولكن الحصار الذى استنزف طاقاتهم الابداعية لم يبق إلا على أشباح سياسية كانت اسماؤها « فقط هى المطلوبة لدعم .. الرئيس » .

واذا كان الحكيم ومحفوظ ينتميان إلى رؤية عصر اجتماعى يسمح لمواقفهما السياسية الأخيرة بالوضوح ، فإن يوسف ادريس ينتمى إلى رؤية مغايرة ، من المفترض نظرياً ألا تسمح له بالالتقاء مع موقف الحكيم ومحفوظ وهى ليست اشكالية سياسية محض ، وانما هى اشكالية العبرية والفكر والموهبة والجمال .. فالرؤية التى عاشها فن الحكيم وأدب محفوظ ، هى رؤية التوفيق الليبرالى بين مصر المصرية والحضارة الغربية ، وهى رؤية البرجوازية المصرية التى أعطت ، اينع ثمارها فى أزمنة النهضة التى كانت الناصرية زمانها الأخير ، وقد انتهى موضوعيا عام ١٩٦٧ وانتهت معه رؤيا الجيل والعصر الاجتماعى . ولم يكن امام هذا الجيل سوى الصمت ، أو التصويت للماضى . ولما غاب وعى الصمت لم يعد الصمت ممكناً .

يوسف ادريس وعبد الرحمن الشرقاوى وصلاح حافظ ينتمون ، بالتاريخ والرؤية ، إلى وعى آخر وعصر اجتماعى مختلف . ولكنه وعى الارتباك الأعظم فى صفوف هذه الشريحة من شرائح اليسار التى أيدت السادات من البداية إلى النهاية . وبينما يكتسب جيل الحكيم ومحفوظ وحسين فوزى مصداقية التصويت للماضى فى ظل الوعى الغائب ، فان الجناح اليسارى الذى شاركهم التصويت من دون المشاركة فى المقدمات والسياق لم يكتسب تأييده الحد الأدنى من المصداقية .

الاستثناء هو يوسف ادريس الذى هاجمته الأدواء واحداً بعد الآخر أكثر من عشر سنوات ، لم يكتب خلالها ولم يبدع . كان صراعه مع المرض ، مع الموت ، هو صراعه الرئيسى . من عطب فى القلب إلى انهيار فى الأعصاب ، كانت المسيرة الكابوسية التى عاصرت تأييده هنا أو تنازلاته هناك . وما ان مضى السادات حتى كتب يوسف ادريس شهادته الحقيقية التى كان يكتوى بها فى الضلوع . وهاجت الدنيا . ولكن الغريب ان يوسف ادريس بعد صمت عقد ونصف العقد ، راح يكتب من جديد بعد أطول مرحلة صمت فى حياة كاتب .

فى أواخر هذا العام (١٩٨٧) نشر يوسف ادريس قصة « أبو الرجال » التى استعادت فى وعينا هذه الموهبة الفذة فى تاريخنا الأدبى . وليست هناك العبقرية دون اشكالات .

لذلك قلت ليوسف ادريس : هل تذكر حوارنا القديم منذ أكثر من عشرين عاماً ؟ . اجاب : نعم . قلت : ما رايك فى أن نستكمله ؟ قهقه بضحكته الطفلة المجلجلة . قلت له : اننى اكلمك جاداً . تعال نتكلم مع قرائنا باسلوب جديد . سنتحاور . نفكر . نتأمل . نعلّق .

نختلف . نتفق . ينسحب احدنا إلى داخل نفسه . يخرج الآخر إلى محكمة الرأى العام . قد نطلب شهوداً احياءاً او امواتاً . لن يكون حوارنا مقابلة او تحقيقاً او اعترافاً او ذكريات . ولن تقتصر مادته على الشخص او على الادب . سنحاول أن نحيا رؤانا ونمتحن سيرتنا ونواجه انفسنا فى الماضى والحاضر والمستقبل .

ولتتخذ هذه « المواجهة » ما شاءت من صياغات دون تحديدات مسبقة .

سـفر الخـروج

— **يوسف** ، لقد فاجأت الجميع بما أسميه « القنبلة الصامتة » حين نشرت منذ فترة قصيرة قصة « أبو الرجال » . وهى أول عمل أدبى تكتبه وتنشره بعد الصمت الذى دام أكثر من عشر سنوات . وهو صمت ، بالرغم من كل ما تكتبه من مقالات وانطباعات وصرخات . ولكنى لاحظت انك نشرت القصة فى مجلة « اكتوبر » (العدد ٥٧٥ فى الأول من نوفمبر ١٩٨٧) . وكان من الممكن أن تنشرها فى « الأهرام » حيث تعمل ، خاصة وانها القصة الأولى بعد عودتك إلى الكتابة .

* لقد كتبت هذه القصة فى فبراير الماضى ، أى منذ حوالى ثمانية شهور . كتبتها لنفسى ، فأنا اكتب الفن لنفسى اولاً ، ولم اكتبها قط تحدِّياً للاجيال الجديدة ولا لأثبت اننى عدت إلى الكتابة . اننى انظر إلى الفن العظيم فأجد اننا صغار جداً كنظرتى إلى العلم مثلاً ، فأى اكتشاف لأحد العلماء هو لبنة صغيرة جداً فى بناء العلم الشاهق اللا نهائى . ومن هذا المنطلق انظر إلى الكتابة ، فأنا لا أنظر إلى الحركة الثقافية المعاصرة ولا لزملائى الكتاب مع احترامى لهم ولا لأى نقد معاصر ... لأننى أرى انه يتعين علىّ باستمرار أن أخطو نحو الحقيقة الكبرى التى نسعى اليها جميعاً . وكلما كانت خطواتى فى تواضع وصمت كلما احسست بالسعادة أكثر . يمكنك اذن أن تُشبِّهنى بعالم متواضع فى مختبر متواضع يحاول أن يعرف شيئاً عن الكون والحياة والناس .

كتبت « قصة « ابو الرجال » وتركتها . وكان «الأهرام » بصدد نشر مجموعة قصصية لى . وكانت المجموعة تنقص قصة . فقرأت « أبو الرجال » ووجدتها تستحق النشر فعرضتها على « الأهرام » وقلت للمسؤولين عن التحرير : هذه ليست قصة عادية ، فاذا تحرجتم من نشرها أخبرونى . وفعلاً اخبرنى الزملاء انها قصة محرجة . وكانت « اكتوبر » قد طلبت منى قصة فسألت عما اذا كان من الممكن ان تنشر قصة اعتذر « الأهرام » عن نشرها . وكان الجواب هو النشر .

لم أتعمد اذن نشرها خارج « الأهرام » .

— أنت لم تجب عن سؤال الصمت . الكتابة عند أمثالك خلْق . والتوقف عن الخلق شهوراً

او سنة أو سنتين أو حتى خمس سنوات قد نجد له تبريرات شخصية ، مختلفة . ولكنك توقفت اكثر من عشر سنوات .

* انت تسألنى فى الواقع عن علاقة الخلق الأدبى والفنى بحالة النفاق السائدة على العالم العربى ، سياسياً ودينياً واجتماعياً ومذهبياً . ما هو موقف الكاتب الحقيقى بحالة النفاق العام ؟ إما انه يخرج ما فى جعبته من « حواديت » يستعيد فيها ما فات من حياته ويقال إنه مازال يكتب بدأب شديد ، كما يفعل البعض ، وإما أن يضمت حتى يقبض على مُنَبِّه قوى يوقظ الناس ويغير الجو العام السائد فى العالم العربى ، جو النفاق والرجولة الكاذبة وعدم النظر فى الذات ونقدها ، وجو المبايعة المطلقة لهذا المناخ بأكمله ، أى بما يتضمنه من قيم ومعايير . هنا تصبح الكتابة وضعاً للرأس على الكف ، فمن الممكن ان تضيع رقبة الكاتب بسبب هذا النوع من الكتابة التى يصارح فيها هذا الكاتب وطنه ومجتمعه ويقول له لا بملء الفم . ودائماً أقول إن عمل الكاتب هو أن يصحو اذا نام الناس وأن ينام اذا صحوا وان يحلم اذا انشغلوا بالحياة العملية عن الخيال وان يعكف على الواقع اذا استغرقوا فى الأحلام . وهكذا ، فالكاتب هو « نقيض الموضوع » بلغة هيجل ، فاذا سدر الناس فى النفاق عليه أن يصارحهم برأيه على هيئة عمل فنى . ومن هنا قيمة العمل الفنى .

عندما ساد النفاق المجتمع الفرنسى كتب فلوبير « مدام بوفارى » ، وعندما تفسّخ العصر الفكتورى وتعفن كتب د . هـ . لورانس « عشيق الليدى تشارلى » . وهكذا ، فالأدب الفرنسى لم يعد كما كان قبل رواية فلوبير ، ولا الأدب الانجليزى ظل كما كان قبل رواية لورانس . هذه هى الكتابة ، وهذا هو الكاتب الذى لا أعده متوقفاً عن الكتابة حتى اذا لم يكتب عشر سنوات واكثر . الكاتب لا يترك الكتابة ، ولو اراد فهى لا تتركه . لذلك اقول لك اننى لم أعد إلى الكتابة فأنا لم أتركها قط ، حتى وأنا صامت . ما حدث هو اننى طيلة السبعينيات كنت كما يقول الراحل عبد الرحمن الخميسى « مشغولاً بالدفاع عن قيثارتى » . انت ومحمود العالم وأحمد حجازى والفريد فرج دافعتم عن قيثاراتكم بالاقامة سنوات فى أوروبا . أما نحن الذين بقينا هنا فقد كنا ندافع عن الجسد والعقل بالمعنى المباشر لا بالمجاز ، كنا ندافع عن وجودنا المادى عن لحمنا ودمنا عن القلب والمخ . وقد مات البعض منا بانفجار أو بجلطة أو ما نسميه الموت فجأة . كيف أستطيع ان الغى فى هذا الجو السام المسموم مشاعرى وأحاسيسى وأكتب فناً . لا يفعل ذلك سوى مجنون أو شخص أنانى لا يستحق الموهبة أو آخر لا يتمتع بها . الفنان الحقيقى فى السبعينيات كان عليه أن يوجد وأن يحافظ على وجوده وأن يقاتل من أجل عودتك فاذا عدت أنت وزملاؤك وجدتم شمعة ما زالت تضىء ، ووجدتم شيئا من مصر التى تعرفونها . هذا والا تركناها للغوغاء والأفاقين يستولون على الحركة الثقافية فلا تكون هناك ضرورة لعودتكم ولا لبقائنا . كان مجرد وجودنا واصرارنا على البقاء حتى دون أن نكتب ، هو اصرار على بقاء مجموعة من القيم وقد تمثلت فى بعض الأشخاص . وهو البقاء الذى يحول دون اليأس .

— دعنا ننهى هذه المسألة مرة وللأبد فنقول ان « سفر الخروج » فى حياة بعض المثقفين المصريين لم يكتبوه بملء ارادتهم ، وان الكتابة وحدها هى التى تفرق بين كاتب وآخر سواء كان فى الداخل أو فى الخارج . وما لا يختلف حوله أحد هو ان خط الدفاع الأول عن الثقافة الوطنية والقومية ظل دوماً داخل مصر .

* لم أكن أحمل قلماً لأكتب القصة . بل كنت أحمل رشاشاً للدفاع عن النفس ورد الهجوم اليومى الذى لا يتيح فرصة التنفس لكتابة الفن . الابداع الحقيقى يحتاج للهدوء .

— هل معنى ذلك أن الحدث الخارجى هو الذى عطل ملكة الابداع ، أم أن هناك أسباباً داخلك ؟ .

* الحدث الخارجى انعكس علىّ بأمراض لا تحصى ، فكنت أكافح من أجل أن أعيش . بين الحين والآخر كنت أصرخ بأننى لا زلت حيّاً حتى لا يفقد بعض الناس الأمل بموتى لو انه حدث . كان لا بد أن أعيش أولاً .. فن ايه وبتاع ايه .. الافلاس النقدى والفكرى هو الذى يسألنى لماذا تركت القصة . أية قصة ؟ لقد كنا نكافح عن وجودنا نفسه ، عن بيتى وشقتى وأمنى ووجودى الذاتى المباشر .. فن ايه .. الذين كتبوا فى ذلك الوقت « كتبوا كلام هايف » .. وقل لى ما هو العمل الفنى الذى ظهر فى السبعينيات فى مصر ؟ مسرحية أو قصة أو رواية ؟ كله كلام فارغ . كله أداء واجب ، كتابة لمجرد الكتابة . والكتابة ليست كذلك .

« تعليق »

يوسف ادريس فى الأسطر السابقة لم يكن يتكلم ، بل يكاد يصرخ منُ فرط الانفعال ، كأنه استحضر الأشياء بمجرد الفزع منها . الشيخ متولى الشعراوى اتهمه ذات يوم . الوزير الراحل عبد الحميد رضوان اتهمه أيضاً ذات يوم . المجلس الأعلى للصحافة اتهمه ذات يوم ثالث . الاتهامات شملت الأساسيات : الدين والعقل والشرعية .

الشيخ الشعراوى ليس مجرد خطيب أو إمام ، بل هو مؤسسة كاملة يظهر فى اعلانات بعض الشركات كأى نجم ويصدر الفتاوى كأى مشرِّع . ولذلك فهجومه على توفيق الحكيم اضطر الأخير إلى تغيير عنوان كتاباته إلى الله واسلوبها . وهجومه على يوسف ادريس اضطره إلى الاعتذار علناً فى « الأهرام » . وكانت المساجد قد اشتعلت غضباً على الكاتب الذى أصبح دمه مهدراً ، فلم يعد ثمة مفر من الاعتذار والتراجع مما يضع الكرامة وحرية الفكر والتعبير فى مأزق لا يشعر بمرارته إلا صاحبه .

أما وزير الاعلام الراحل محمد عبد الحميد رضوان فقد استكتب فى جريدة الكاتب ذاتها من يتستر بتوقيع الوزير ليتهم يوسف ادريس بالاغماء العقلى تحت وطأة المخدر . ولم يكن أمامه من ملاذ سوى القضاء الذى حكم له ضد الوزير .

وأما المجلس الأعلى للصحافة فقد حاكمه هو ومحمد حسنين هيكل ، هذا عن كتابه « خريف الغضب » ويوسف ادريس عن كتابه « البحث عن السادات » . وليست المشكلة فى محاكمة المجلس ، وانما فى ما قيل من أن الكاتب تجرأ على القوات المسلحة حين وصف حرب اكتوبر المجيدة بأنها تمثيلية . ولم يكن ذلك صحيحاً . ولكن المساس بالمؤسسة العسكرية أصبح يطارد كل من ينقد النتائج السياسية للحرب .

هكذا أصبحت هناك ثلاث مؤسسات كبرى تدَّعى بعض الأطراف الدفاع عنها فى مواجهة الكاتب الأعزل : المؤسسة الدينية ومؤسسة الرأى العام والمؤسسة العسكرية .

هذه بعض العينات الأساسية لما لاقاه يوسف ادريس فى الثمانينيات . أماق السبعينيات فقد كانت الحروب الصغيرة شبه يومية ، وهذا كله يحول فعلاً دون الكتابة . ومع ذلك ، فان يوسف ادريس يتجاهل عشرات الأسماء والأعمال التى ظهرت فى الآونة نفسها (لنقل بين عامى ١٩٧١ و١٩٨٦) . هذا التجاهل هو رفض من اللا وعى أن يكون الآخرون قادرين على الانتاج فى ظل الشروط الواحدة . ولكن يوسف ادريس ينسى ان مزاجه وحساسيته وتكوينه الداخلى يختلف عن اى انسان آخر . والتجاهل يعنى الظن أن ما ووجه به من حصار نفسى خطير لم يواجه به الجميع . ولذلك فان رد الفعل من جانبه (الصمت والمرض) لم يشبه ردود الأفعال الأخرى .

فالحقيقة ان هذه الفترة شهدت ظهور « ملحمة الحرافيش » لنجيب محفوظ و« رامة والتنين » و« اختناقات العشق والصباح » و« محطة السكة الحديد » « لادوار الخراط و« مالك الحزين » و« يوسف والرداء » لابراهيم أصلان و« الهجرة إلى غير المألوف » لعبد الحكيم قاسم و« الزينى بركات » لجمال الغيطانى و« الرجل المناسب » لفتحى غانم و« المسافات » لابراهيم عبد المجيد و« ثلاثية سبيل الشخص » لعبده جبيرو » و« نجمة اغسطس » و« اللجنة » لصنع الله ابراهيم و« شرق النخيل » و« قالت ضحى » لبهاء طاهر و« الطوق والاسورة » ليحيى الطاهر عبد الله .. وهذه كلها مجرد أمثلة لعشرات الأعمال فى القصة والشعر والسينما والرسم أبدعها أصحابها فى السبعينيات والثمانينيات ، اذ يبقى صحيحاً أن مصر بالرغم من الأهوال لم تتوقف لحظة عن الخلق والابداع . ويبقى صحيحاً كذلك ان هذه الأهوال راح ضحيتها ميخائيل رومان ومحمود دياب ونجيب سرور وصلاح عبد الصبور وأحمد عبيدة ويحيى الطاهر عبد الله وأمل دنقل . وكان نصيب يوسف ادريس فى المنتصف تماماً ما بين الحياة والموت .

— **ايه مرحلة تظنها النقيض ، اى أنها كانت الانفجار الأكبر للابداع فى حياتك ؟ .**

* إنها المرحلة التى اطمئن فيها على المجتمع المصرى ، ففى الستينيات حتى النكسة كان انتاجى كثيراً .

— **لست اقصد الكثرة ، وانما اقصد الينبوع الثرّ الذى تفجر باعمق ما تمتلك من موهبة ، هل نؤرخ له بالنصف الأول من الستينيات . ؟ .**

* **لا ، وانما الآن ، اعتقد انه الآن ، فرؤياى اتضحت وتبلورت كما لم يحدث من قبل ، واذا لم اكتب الآن فلن اكتب ابداً ، لم ار الدنيا ولم ار نفسى ولم ار مجتمعنا ولم ار العالم العربى بهذه الرؤية من قبل .**

— **انت تتكلم عن « الآن » ولكنى احدثك عما قبل .**

* لا اظنك تستطيع أن تحدِّد لكاتب مازال حياً فترة ما وتقول انها فترة التفجر لأنه قد يفاجئك فى فترة اخرى بتفجر اكثر تفجراً .

— **لأنك ربطت بين الابداع والحدث الخارجى ، قصدت ان اعرف ما اذا كان « تَفَجُّر » الستينيات الذى كتبت فيه كمّاً ونوعاً اهم انتاجك فى الرواية والقصة القصيرة والمسرحية ، قد ارتبطت بالحدث الخارجى ايضاً .**

— بالتأكيد ، فهى احسن سنوات عاشتها مصر بين ١٩٦١ و١٩٦٦ وحتى أوائل ١٩٦٧ . هذه السنوات الخمس او الست كانت أزهى سنوات التفكير الفنيَّة بالرؤى لا عندى فقط بل لدى الحركة الثقافية المصرية كلها وربما العربية أيضاً .

— **هنا يجب أن أذكرك بأن ما ندعوه « الحدث الخارجى » كان شديد التناقض فى ذلك الوقت . كان هناك توزيع جديد للثورة أو ما سُمِّى بالتاميمات ، وكانت هناك المعتقلات . وهى « توليفة » انتهت بالهزيمة لا بالنكسة ، فأزمة الديموقراطية غلبت الاجراءات الاجتماعية . هل ترى معى ان هذا التناقض الجوهرى داخل التجربة هو الذى أشعل داخلك نار الموهبة ؟ .**

* بالطبع كان هناك الحد الأدنى من الاطمئنان الذى تحدثت عنه . ولكنى قرب المنتصف من هذه الفترة كتبت « الفرافير » التى ركزت على قضية الحرية ، فالمسألة ليست مجرد « أكل عيش » . أى اننى فى ذروة مجد عبد النـــاصر وجهت اليه السؤال : لماذا أنت سيدى ؟ وهذا معناه من زاوية اخرى أن المناخ العام كان موحياً بالكلام . كان التناقض فى ذلك الوقت مُلْهماً . والتناقض الراهن هو الآخر ملهم . ولكن السبعينيات الواقعة بين المرحلتين كانت صفحة كاملة السواد ، مطلقة السواد دون أى تناقض باستثناء اللحظة المجيدة فى حرب اكتوبر بارقة الأمل الوحيدة وسط هذا السواد الشامل .

— **عشية الستينيات كنت قد كتبت رواية « البيضاء » متى كتبتها بالضبط ؟**

* عام ١٩٥٨ وفى ١٩٥٩ بدأت اعتقالات الشيوعيين فأنهيت الرواية لأننى لم أرد أن أضرب ناساً مضروبين .

— **هى كانت الرواية قد اكتملت ام انك انهيتها عنوة ؟ قيل ، كما تعلم ، ان الرواية كانت تصفية حساب بينك وبين رفاق الأمس من الشيوعيين وتنظيماتهم . وقيل ان التوقيت فى الكتابة ثم النشر (١٩٦٠) فى جريدة الجمهورية ، وطبعها فى كتاب (١٩٦٢) كان دفاعاً عن النفس فى مواجهة اجهزة الأمن حيث اضطرك « الخوف » إلى اعلان التخلى فى قالب روائى . ماذا تقول ؟**

* في هذه الرواية قمت بما يقوم به الآن جورباتشيف ، أي تحطيم الستالينية في التنظيمات الشيوعية . والحقيقة انني كنت قد شاهدت عام ١٩٥٦ فيلم « فتح برلين » وكان تأليها لستالين ، وقد خرجت من السينما كافراً بعبادة الفرد سواء على الصعيد الدولي المُشَخَّص في ستالين او على الصعيد المحلي في التنظيمات الشيوعية وممارساتها لما كانت تسميه بالمركزية الديمقراطية . وبدات المشاكل بيني وبين التنظيم الذي كنت متعاطفاً معه ، ولم يكن لي شرف عضويته .

مـراجعـة

لا بد هنا من تسجيل عدة ملاحظات : اولها ان المؤتمر العشرين للحزب الشيوعي السوفييتي هو المؤتمر الذي قاد فيه خروشوف أول حملة رسمية على ستالين وعبادة الفرد ، وقد عقد عام ١٩٥٦ او عام « ذوبان الجليد » كما دعاه الروائي السوفياتي الراحل اليا اهرنبورج ، ومن ثم فان كلام يوسف ادريس حول « مشكلات » بينه وبين التنظيم الشيوعي المصري يحتاج إلى التدقيق .

والملاحظة الثانية هي أن جميع الذين عرفوا يوسف ادريس عن قرب بين عامي ١٩٥٠ و١٩٥٦ يقطعون بأنه كان عاملاً في احد التنظيمات الشيوعية المعروف اختصاراً بحركة « حدفتو » ، وأنه بعد خروجه من السجن قرب نهاية عام ١٩٥٥ كان قد عزف عن الانتماء الشيوعي فكرياً وتنظيمياً .

— لنعد إلى رواية « البيضاء » .

* كتبتها لأقول إننا بحاجة إلى ديموقراطية مصرية لاقامة تنظيمات . أما الطريقة المستوردة من الخواجات فلا تصلح .

— ولكن هؤلاء الخواجات انفسهم هم الذين هاجموا عبادة الفرد ، فالاستبداد والديموقراطية لا جنسية لهما ... على اية حال ، هل اعتبرت نفسك بعد هذه الرواية يسارياً ، وهل مازلت ترى نفسك هكذا الى الآن ؟

* بالطبع ، بالتأكيد ، دون شك . ان الصراع كما أشار اليه احد كبار الماركسيين هو بين الدوجمائية والجدلية . وقد حذر ماركس نفسه من الجمود العقائدي .

— هل هذا التصور لليسار هو الذي صاحبك من « ارخص ليالي » المجموعة التي صدرت عام ١٩٥٤ إلى اليوم .

* لا بالطبع ، فبالرغم من انني منذ « ارخص ليالي » كنت أقاوم فكرة « الواقعية الاشتراكية » تماماً ، واشعر انها فكرة غريبة على الأدب ، وانه يجب أن أكتب ما أحسه انا . إلا انني لم ار تناقضاً بين العقيدة والحرية طالما انني انظر إلى هذه العقيدة بعين نقدية . كنت أرى ان الكاتب — والانسان عموماً — لا يجوز أن يكون عقائدياً أي

محبوسا داخل « الدوجما » فالعقيدة ترشده فقط . هذا التعريف حمانى منذ البداية من التسطيح والخطابية والشعارات المجوفة التقريرية الباهتة . وبعض التنظيمات الشيوعية كانت تلومنى فى ذلك الوقت المبكر باعتبارى كاتباً برجوازياً . وقد تغير هذا التقييم الآن . ولكن مالفائدة والكاتب ينتظر التقييم الصحيح فى الوقت الصحيح ؟ .

— **ومع ذلك فالفرق كبير بين قصصك الأولى التى كانت « اشتراكيتها » ان جاز التعبير غير الادبى واضحة ، وبين أعمالك التالية والراهنة حيث لم تعد « الاشتراكية » رؤية سائدة أو وحيدة الجانب فى أدبك ، ولعلك حاكمتها فى العديد من أعمالك الأساسية .**

فى « أرخص ليالى » و« جمهورية فرحات » و« أليس كذلك » و« الحرام » هناك الانسان الكادح المطحون المقهور ، وهناك الآلة البشرية الضخمة التى تستنزف دمه ووجدانه وعقله ، وهناك مؤشرات صافية إلى ان هذه اللعنة ليست قدراً . فى « الفرافير » والمخططين » اضحت اللعنة هى القدر الذى لا فكاك منه ، ولم تستطع الاشتراكية او الشيوعية أن تجد حلًا للمأساة « الكونية » ومن ثم لجأت إلى القضية وتعميمها بحيث أمسى التناقض الاجتماعى فى مستوى القانون الطبيعى ابعد من ان يكون رؤية يسارية .

* يحدث للانسان نضج داخلى وتطور داخلى مستمر لأنه دائم التفكير فى أحوال الكون والناس والمجتمع والتاريخ ، لذلك فكل مرحلة لها رؤياها الخاصة وفلسفتها الخاصة . وهذا ما يفسر اننى لم أكتب كثيراً بالرغم من كل ما كتبته فهو أقل مما كنت أستطيع كتابته . إننى لا أكتب قصة جديدة إلا اذا كانت هناك رؤية جديدة اتضحت أو اكتملت أو نضجت مثلًا حين كتبت « لغة الآى آى » كان من الممكن اكتب اربعين قصة من هذا النوع ، ولكنى لم اكتب إلا بضع قصص . ثم تأتى مرحلة « النداهة » أو مرحلة « الأورطى » وهكذا . هذا التطور الداخلى العميق الهادىء غير المحسوس من الخارج ، ولكنه يكوى الفنان الأصيل بقدر هائل من المعاناة الصامتة ، هو الذى يغير رؤى الفنان من عمل إلى آخر سواء أكان هذا العمل مجموعة صغيرة من القصص أو رواية أو مسرحية .

— **رغم ذلك ، فى « ارخص ليالى » ١٩٥٤ و« جمهورية فرحات » ١٩٥٦ و« قصة حب » ١٩٥٥ هى اعمال يسارية النظرة للمجتمع والعالم والانسان ، فاية نماذج ملهمة طاردتك للكتابة على هذا النحو فى ذلك الوقت .**

* فى الحقيقة كنت واقعاً تحت ضغط البحث عن الشكل العربى المصرى والبطل العربى المصرى . وطبعاً من وجهة نظر تقدمية . ولعله من حسن حظ المفكرين أيام جان چاك روسو انه لم تكن هناك ماركسية أو شيوعية ، فكانوا يفكرون للبشرية تفكيراً منفتحاً حراً ، ولكن أحداً لم يصفهم بالشيوعية . وانا متأكد لو ان روسو أو مونتسيكو قد ظهرا بعد ماركس لقيل انهما شيوعيان . التقدم الفكرى اذن لا ينقطع .

— **هل تعتقد ان انخراطك فى العمل السياسى ، وقد كنت من زعماء كلية الطب ، قد ترك اثره على عملك الأدبى ؟ .**

* باستمرار كان هناك حاجز داخلى بين نشاطى السياسى وانتاجى الأدبى . ولو أصبح العمل الفنى انعكاساً للعمل السياسى لأصبح دعاية وليس فناً . واذا كان العمل السياسى انعكاساً لأفكارى الفنية لما أصبح هناك تنظيم . ولكن العمل السياسى افادنى فى معرفة نماذج شديدة الثراء بالقيم والانحرافات والوعى والغباء والدهاء والمناورات والفضيلة والدناءة . معرض بشرى حىّ ، فالسياسة هى معركة الحياة ذاتها ، ولكن فى حيز مكثف وكاشف .

— **أصارحك باننى لست ارى « البيضاء » بداية التحول فى ادبك ، بل المسرح ، وخاصة فى « اللحظة الحرجة » (١٩٥٧) التى جاءت بعد « ملك القطن » و« جمهورية فرحات » على اثر حرب السويس عام ١٩٥٦ . فى « اللحظة الحرجة » يغيب مفهوم البطولة الذى عرفناه فى رواية « قصة حب » . ليست هنا البطولة الايجابية المعروفة فى المرحلة الجانوفية . البطولة هنا سلبية ، والمسرحية أشبه ما تكون بدراسة فى الخوف .**

* أذكرك بأنك قلت لى أيامها شيئاً من هذا القبيل ، قلت لى انها مسرحية عن الخوف الأعظم فالانجليزى خائف من المصرى والمصرى خائف من الانجليزى ، وكلاهما خائف من المجهل المفاجىء ، فالحرب عمل من أعمال الخوف . كان هذا فحوى كلامك .

— **لست ارى ذلك ، ليس هذا رأيى .**

* ذاكرتى قوية على أية حال فأثناء العمل السياسى عام ١٩٥٠ بدأت فى الجامعة أرى الوفديين والاخوان المسلمين .

— **متى تخرجت ؟**

* يناير ١٩٥٢ . كنت قادماً من صلب الحركة الوطنية . وكان أغلب الذين يدخلون التنظيمات الماركسية من القراء والطلاب والمثقفين أعجبتهم النظرية فانضموا إلى تنظيماتها . أما أنا فكنت قادماً من الميدان ، من الشارع ، من المظاهرات الشعبية والأحياء الشعبية . واحد من الشعب . ساعدنى ذلك فى اننى لم آخذ الماركسية كـ« دوجما » . وهو الأمر نفسه فى الكتابة ، فأنا لم اقرأ قصصاً للآخرين قررت بعدها أن أقلدهم . لا ، لقد قرأت القصص فى الشارع والبشر والأحداث المحيطة بى ، كان الناس الذين القاهم هم « النماذج » القصصية وحياتهم وعلاقاتهم هى النسيج القصصى . كنت أخطب فى المظاهرات ، وأصدر المجلات ، وكتبت مرة قصة فاعجبت من تراتها عليهم . كنت أصدر مجلة « الجميع » فى الكلية . وقلت لنفسى : فلأكتب قصة أخرى ، وأخرى . وصاحبت المجموعة التى رافقتنى فى الكلية والكتابة : صلاح حافظ ويسرى أحمد ومصطفى محمود . لم أكن فكرت ولا حلمت فى أى وقت أن أكون كاتباً .

لقد صرت كاتبا هكذا ، ولم أسع أبدا لأن أكون كاتبا . بدأت أكتب لنفسي قصصا واشعاراً ولم يخطر على بالى أن تتحول الحكاية جداً . ولو أن عرّافة امسكت بكفّى وقالت لى اننى سأصبح كاتباً لضحكت حتى الموت . كنت فى السنة النهائية من كلية الطب وافكر فقط فى مستقبلى كطبيب او كعالم فى الطب . ولكن النزعة الوطنية هى التى شدتنى إلى الكتابة فلم يحدث ان فاضلت بين الطب والكتابة . كان احساسى الوطنى واشتراكى فى المظاهرات والعمل السياسى السرى والعلنى هو الذى قادنى إلى الكتابة التى لم تكن خياراً بينها وبين الطب . دعنى أقول ان هدفى كان الثورة أو تحسين حالة الشعب ، فقلت إن عملى كطبيب يعالج المرضى هو السبيل . ولكن الكفاح الجماهيرى جعلنى اعتقد ان الطب كمهنة فردية لن تعالج الشعب . قلت فلأصدر مجلة كتبت فيها قصصاً . وكانت هذه « بداية « الاستمرار » — ولا أقول الاختيار — فى الكتابة

هـامـش

معنى ذلك واضح اشد الوضوح ، وهو ان الانتماء إلى الحركة الشعبية كان المصدر الرئيسى او الالهام الحاسم فى عملية الكتابة . الأصل هو ان للكاتب هدفاً دعاه للثورة او تحسين احوال الشعب . لكن . منذ ذلك الوقت والناس يركزون على يوسف ادريس ككاتب قصة قصيرة بالرغم من جهوده الأخرى فى الرواية والمسرح ، ذلك انه اقتحم العالم الأدبى بمجموعتين كان لهما مفعول فورى فى القطيعة مع الذوق السائد . اى ان المجموعتين اقامتا حاجزاً بين مرحلتين فى كتابة القصة المصرية القصيرة ، وربما العربية ايضاً . اقول ربما لأن جهود مبدع كادوار الخراط ويوسف الشارونى وزكريا تامر وفؤاد التكرلى لا يمكن اغفالها . والخلاف يثور حول « دور » كل منهم لسببين احدهما خاص بمصر ذاتها كمركز ثقافى والآخر يخص الاستمرارية . ويوسف ادريس تمتع ، اضافة إلى موهبته الكبرى ، باهمية الموقع والاستمرارية معاً ، لأن اعمال يوسف الشارونى وادوار الخراط اللذين تمتعا بالموقع لم يتمتعا فى ذلك الحين باستقطاب الذوق الجديد والتوافق مع متغيرات المشهد الاجتماعى .

— هل ترى ان « السَّلْب » قد رافق الدراما ، حيث كانت « اللحظة الحرجة » عام ١٩٥٧ هى اشارة التَّحوُّل عن نقطة الانطلاق الأولى ، ثم اقبلت « الفرافير » و« المخططين » لتأكيد هذه الصلة بين السَّلْب والدراما ؟ .

بعبارة اخرى هل كان السرد (القصصى) ملائماً لرؤية اختلفت فاختلف بناؤها الفنى ، واصبح « الحوار » بين النقائض المسرحية هو البنية الجمالية الأكثر تلاؤماً ؟ .

* لا أدرى ، فمنذ « أرخص ليالى » — وهى قصص قصيرة — لم اعرف الكتابة الملحمية او البطل الملحمى او الايجابية الكاملة . كنت أرى النقص والسَّلْب دائماً . رأيت فى وقت مبكر ان البطل الحقيقى هو الانسان الذى أتلمَّس ضعفه البشرى .

— **ومع ذلك فقد كتبت « قصة حب » هذه الرواية القصيرة ، وبطلها حمزة « نموذج » للبطولة الايجابية ، او الملحمية إن شئت .**

* كانت القصة لرفع الروح المعنوية ، غير أن حمزة لم يخل من العيوب .

— **لنتوقف هنا ، فحمزة في « قصة حب » التى نشرت للمرة الأولى ضمن مجموعة « جمهورية فرحات » في يناير ١٩٥٦ يختلف كُلياً عن « سعد » في مسرحية « اللحظة الحرجة » الصادرة عام ١٩٥٧ . حمزة هو بطل الكفاح الشعبى المناضل عن الجماهير التى كان يحتمى بها . واما سعد فهو الفرد الذى يعرف ان الباب بينه وبين ابيه ليس مغلقاً ، ومع ذلك فلم يفتحه وينقذ والده من براثن الجندى الانجليزى . وحين ادرك بعد فوات الأوان ان الاب قد قُتل امسك بالسكين وهرول خارجاً لينتقم ، لا دفاعاً عن الوطن ، بل لموت ابيه . سعد بطل درامى ، وحمزة بطل ملحمى يناسبه السرد . ام انك لا ترى علاقة بين السّلْب والدراما ؟ ام ان البطلين قناعان لوجه واحد وشخصية واحدة ؟ .**

* سأعترف لك ، فعلا هو اعتراف أقوله للمرة الأولى ، وهو ان حمزة وسعد ويحيى في « البيضاء » هم ثلاثة اطراف في معادلة واحدة كنت أحاول صياغتها . حين كتبت « قصة حب » كانت البلد تمر في جَزْرٍ فكان هذا البطل الكفاحى الملحمى . وقد رأيت بعد كتابتها اننى بالغت بعض الشيء ، ورددت على نفسى بقصة « البيضاء » الاقرب إلى الحقيقة وبهذا الرد كان الحسم في « اللا عودة » إلى الكتابة الملحمية السباقة . وبين « قصة حب » و« البيضاء » كانت « اللحظة الحرجة » تعبيراً عن هذا البحث المضنى عن المعادلة الصحيحة .

— **هل لاحظت في كلامك انك استبعدت القصة القصيرة التى لم تكن مجالاً للاختبار الجديد .. وانت ، كما تعلم ، كاتب القصة القصيرة عند الناس والنقاد على السواء ؟ .**

* فعلا ، هذه ملاحظة صحيحة جدا ، ولذلك فأنا أرفض « شغل مدرس الالزامى » حين يقولون ان المسرحية اضعف من القصة أو ان القصة اقوى من الرواية . هذا ليس نقداً ، وانما « شغل تلامذة » فالمسرحية مسرحية لا تقارنها بشيء آخر حتى ولو كنت أنا صاحبه ، ستجدها حينذاك قوية . اقرأ الرواية باحترام لاستقلاليتها واحكم بما شئت . أما المقارنات السخيفة فانها لا تفضى إلى شيء . لنقل ان القصة القصيرة خط بيانى ذو منحنى واحد ورؤية كاملة ، بينما الرواية خط بيانى متعدد المنحنيات وأيضاً رؤية كاملة ، أما المسرحية فخط بيانى إلى أسفل ، أى أنه يستحضر لك الدوافع الخفية التى تفسر لك سلوك البشر . أما الرواية فهى بناء تركيبى طول الوقت ، واذا اعتمدت فيها على التحليل بشكل مطلق فانك تصل إلى العلم . أما الوسيلة الفنية القادرة حقاً على التحليل فهى المسرح .

— **هل تلاحظ فى ضوء هذا التوصيف ان « السياسة » كانت القاسم المشترك بين الوجوه الثلاثة لأبطال معادلتك ؟**

* « عشان كده لخبطتنى السياسة » . كنت أعيش قبل اعتقالى (١٩٥٤) فى جو سياسى كامل . وكانوا قد قبضوا على الكثيرين من زملائى ، ووجدت نفسى فجاة أحد المسئولين .

— **تنظيمياً بالطبع .**

* على الهامش ، طول عمرى كنت من هذه الناحية على الهامش ، وكان البعض يختبىء عندى . وشعرت بالمسؤولية السياسية . وكما لو اننى أردت أن أكتب منشوراً فكتبت « قصة حب » فى هذا المناخ وتحت ضغط هذا الاحساس . تتويج هذه المرحلة اننى دخلت السجن (فى اغسطس ١٩٥٤) ، ومكثت فيها عاماً ونصف (دليل على ضعف الذاكرة أحياناً أو إضعافها ، فهناك ما يؤكد ان المدة لم تتجاوز ١١ شهراً ورأيت الحقيقة . رأيت حمزة ورفاق حمزة وأعدت التفكير فى الاطار الملحمى الذى اكتشفت أنه لن يفيدنى . وحين خرجت من السجن فكرت فى سعد وصراعه بين مثالية التفكير وواقعية الفعل .

اى اننا نتفق الآن على ان ثمة علاقة بين الفكر والتكوين او بين الرؤية والنسيج ، فالانتقال من الملحمية كما تسميها او السردية كما ادعوها إلى المسرح كان ارتباطاً بين السلب والدراما .

* اما انا فأعبر عن الأمر نفسه قائلاً إنه التطور نحو النضج سياسياً وفنياً .

— **فنياً لا يختلف معك احد ، حتى الذين يربطهم حنين الزمن القديم بماضيك الأدبى . اما سياسياً ، فالكثيرون يختلفون .**

الفصل الرابع

الابداع هو الحداثة

« أتمنى عليه أن يرفق باللغة العربية ويبسط سلطانها شيئاً ما على أشخاصه حين يقص ، كما يبسط سلطانها على نفسه ، فهو مفصح اذا تحدث ، فاذا أنطق أشخاصه انطقهم بالعامية كما يتحدث بعضهم فى واقع الأمر ، حين يلتقون ويديرون بينهم الوان الحوار » .

هذه أيضاً كلمات طه حسين فى مقدمته لمجموعة « جمهورية فرحات » عام ١٩٥٦ . وهى كلمات ، أيّاً كان الرأى فيها ، تثير اشكالية اللغة فى ادب هذا الكاتب . وهى اللغة الرثّة اذا قيست مفرداتها وتراكيبها بلغة طه حسين أو عبد الحليم عبد الله . ولكن جماليات اللغة الفنية تقاس بايقاعاتها وتشكيلاتها .

أمام يوسف ادريس لم تكن المشكلة غامضة ، فالبعض يكتب القصة بين الأربعينيات والخمسينيات من هذا القرن كنسيج موحّد الايقاع لا فرق فى ذلك بين لغة المقال ولغة القصة للكاتب الواحد ، ولا فرق بين لغة المتكلم أو لغة المخاطب أو لغة الغائب فى القصة الواحدة ، ولا فرق بين لغة الحلم أو لغة الحوار أو لغة الوصف فى الشخصية الواحدة ايقاع مشترك يوحّده « الاسلوب » فى اختيار المفردة وصياغة الفقرة وفى نسج السرد والحوار كما لو أن ثمة صوتاً واحداً وقلباً واحداً وجسداً واحداً وافكاراً واحدة ومشاعر واحدة توزعت على مجموعة من الأقنعة المختلفة الاشكال والأحجام والأسماء .

وهناك من يميز بين السَّرد والحوار بأن يُجرى الكلام فى الأول بالفصحى وفى الثانى بالعامية . ولكن الراوى فى الحالين هو الذى يتكلم بلغته وروحه وانفعالاته سواء كان المتحاور رجلاً او امراة شيخاً أو طفلاً .

وهناك من كان يُلوِّن الفن بألوان الواقع ، باستخدام اللهجات المختلفة لأقاليم الوطن المتعددة فتستحيل اللهجة قناعاً أو جزءاً من قناع .

ليست هذه أو تلك لغة الكتابة عند يوسف ادريس . والأدق أن يقال إنه ليست هناك « لغة » واحدة فى كتابة هذا المبدع ، فهو يربط بين الكلام والدلالة والشخصية والحدث ربطاً بنائياً ، فاللغة جزء لا يتجزأ من بنية الشخصية وعنصر من عناصر تكوين الحدث ، بحيث ان

هذا الكيان اللغوى يستقل عن صاحبه ولا يستحيل قناعاً ، وانما مجموعة من الاصوات والعلاقات ومستويات المعنى .

ولم يصل الكاتب إلى هذا « الخلق » دفعة واحدة ، بل على مراحل . وعلى مراحل كان الجسم القصصى يتكامل نموه . الشخصية لها داخل وخارج وظاهر وباطن ، ووعى ولا وعى ، متعددة الطوابق النفسية والروحية ، متناقضة الفكر والسلوك ، قد تشابه الواقع او تشاكله ، ولكنها لا تنسخه ولا تختزله . ولم تعد الشخصية هى الشخص ، بل ربما كانت الزمان أو المكان او الموقف . العلاقات بين العناصر المختلفة تتطور وتطور بعضها بعضاً ، فتختلف مستويات المعنى من دلالة صوتية إلى دلالة حدثية إلى بقية الدلالات التى تشكل فيما بينها نظاماً دلالياً متكاملاً ، ولكنه مفتوح الأبواب على احتمالات لا حد لغناها .

ولابد أن أى « قارىء مدمن » ليوسف ادريس قد لاحظ مجموعة من الثوابت وأخرى من المتغيرات فى مسيرته الابداعية .

هناك ثنائى « الجنس والسياسة » بدءاً من « ارخص ليالى » (١٩٥٤) حتى « أبو الرجال » (١٩٨٧) ... وبالطبع يضمر ويكبر النسيج الاجتماعى بين مرحلة واخرى أو بين قصة واخرى حسب « الرؤية » التى يتوخاها هذا النسيج . ولكن القوام الاجتماعى للجنس أو للسياسة كامن هناك فى تضاعيف اللغة ودلالاتها وفى منحنيات الشخصية واسلوبها وفى دهاليز الحدث أو الموقف وخفاياها الواعية أو المسكوت عنها .

ولم يكتب « الجنس » قبل يوسف ادريس فى القصة المصرية القصيرة بالمدلول الأعمق من الاثارة والقابض على لحظات وجودية مترعة باكتشافات خفية فى قاع النفس ، سوى محمود البدوى ويحيى حقى . ولكن يوسف ادريس يتميز على هذين الكبيرين بأن الجنس قد ارتبط عنده منذ البداية بالسياسة . وايضاً بالمدلول الأعمق من الاثارة ، فالسياسة عنده كالجنس تماماً ليست حَكّاً للجرح ولا تهيّجاً لسطح الجلد او العقل ، وانما هى حركة الجذور الغائرة فى الأعماق والممتدة فى باطن الأرض أو ما نسميه الانتماء . السياسة كالجنس ليست اختياراً بل غريزة لا تشترط الوعى وان كابدت أهوال الاتصال به . السياسة فى الجنس عند ادريس ليست « رسالة » أو « دوراً » إنها تحقيق الذات ، كل الذات . والجنس فى السياسة ليس « أخلاقاً » انه الحوار مع الوجود .

قد يتضح الفقر والصراع الاجتماعى فى المرحلة الأولى ، ولكنه لا يغيب فى بقية المراحل ، وانما يندغم فى بقية الخيوط التى يكشف دورانها عن العمق والمدى الذى بلغته المأساة . وهو الدوران الذى يحتاج لأدوات تتجدد بين حين وآخر . أين يبدأ الجنس وتنتهى السياسة فى « ارخص ليالى » ؟ نلتقط الجواب ونمضى إلى « النَّدّاهة » و« مسحوق الهمس » والى « حادثة شرف » و« الحرام » و« العيب » حتى نصل إلى أحدث القصص « أبو الرجال » . هل لاحظنا كيف تغيرت الأدوار من القصة إلى الرواية ، ومن الريف إلى المدينة ، ومن الواقع إلى الاسطورة المتوجة بالرموز ؟ .

ومع ذلك ، فالجنس والسياسة رابضان يتفاعلان يتبادلان يتناميان يشتبكان وينفصلان ، ولكنهما أبداً هناك كامنان أو ظاهران .

للشخصية كل ملامحنا ولكنها بلا نظير بيننا . وللحدث كل معالم « الحياة من حولنا » ولكنه لم يقع في دنيانا قط . هذا سر الخلق الذى يفكك العالم إلى عناصره الأولية ويعيد تركيبه فيولد فريدا لا يضاهى .

— **الجنس في ادبك ملتبس مكثف ضمن عناصر اخرى حتى ليبدو شديد الغموض بالرغم من بساطته الظاهرة فوق السطح كعلاقة طبيعية أو غير طبيعية . هل من علاقة بين الكاتب والكتابة في هذه النقطة ؟ .**

* دعنا نستبدل كلمة الحياة بكلمة الجنس ، فما هو التجسيد البشرى للحياة ؟ انه الجنس . تلف وتدور وستعود إلى أن الحياة تجد تعبيرها الأقصى في الجنس لأنه العلاقة الأقوى والأعمق والأبقى بين طرفى الحياة . وحتى لا تبعد عن الحقيقة كثيراً ولا تضل في متاهات التفكير ، خذ هذا التعريف منى وانا رجل قادم من لحم ودم الشعب لا من الثقافة . عمليات التسامى وما شابهها هى عمليات المثقفين الخانعين المتهافتين الضعفاء . أما أنا فقادم من لحم ودم الحياة . وحتى لا أبتعد عنها يجب أن أظل مقترباً دوماً من مصدرها ، مصدر الحياة ، وإلا أخطىء الرؤية .

إننى استغرب جداً حين اقرأ لتشيكوف مثلاً فلا أجد في أدبه علاقة مكتملة بين رجل وامرأة كالعلاقات التى أفاض في تصويرها وتحليلها د . ستويفسكى أو تولستوى . الناس عند تشيكوف تأكل وتشرب وتنتحر ولكنها لا تمارس الحب في علاقة واضحة . كيف ذلك ؟ ان ما يجرى لـ « أنا كارنينا » في رواية تولستوى أو ما يجرى في رواية الأخوة كرامازوف » لدستويفسكى وفى رواية « مدام بوفارى » لفولبير ، وفى رواية « أبناء وعشاق » للورنس ، وفى رواية « نانا » لأميل زولا ، وفى رواية « أرض الله الصغيرة » لأرسكين كالدويل ، هو الأمر الطبيعى ، وغير ذلك انحراف . نعم ، انحراف .. مهما بلغت ضخامة أسماء الكتّاب الذين ينطبق عليهم هذا الوصف . موبسان أقرب إلى الحياة من تشيكوف الذى يكاد يقترب في ظنى من الجنس الثالث أو شىء من هذا القبيل . وقد استوقفتنى كلمات جوركى حين قال انه عندما كان يرد الحديث عن النساء في حضور تشيكوف يحمر وجهه . فما هو الأقرب إلى الحياة : الاحمرار أم الكلام الصريح ؟ بل إننا في عزّ السياسة نلجأ للجنس كعنصر كاشف .

— **يخيل إلىّ انك خرجت بالجنس في أعمالك الأولى من بساطة النسيج الاجتماعى واحتدام الدلالة السياسية إلى غابة متشابكة الفروع والأغصان والبداوة والفطرية والتوحش . هل نستطيع القول بأن « حادثة شرف » (١٩٥٨) و« العيب » و« الحرام » (١٩٥٩) تمثل ثلاثة وجوه لرؤية الجنس في أدبك كقولنا السابق بان ثمة ثلاثة وجوه للبطولة ؟ .**

* اظن ان الأمر يحتمل قولاً آخر ، وهو ان المرأة في الأصل الأصيل ، أى في الكتب الدينية والمجتمع والقبائل البدائية ، قد اعتبرت رمزاً للجنس . وهذه حقيقة ، فاذا عدنا إلى

معادلة الجنس بالحياة ، فان المرأة تصبح هى الحياة . اذا فصلنا المرأة عن هذه الحقيقة يبقى كلامنا ناقصاً ، فاذا أصر البعض على هذا النقص فانهم حينئذ يُخرِّفون .

— **الأعمال الثلاثة التى ذكرتها يجمع بينها القمع ، فهو القمع التاريخى — الاجتماعى — الثقافى للمرأة . ولكن بطلة « حادثة شرف » تعانى ويلات الامتهان بالاجماع على ضرورة التثبت من « شرفها » وبطلة « العيب » تقع فى مصيدة الحاجة المادية فتستدرجها الرشوة إلى « العهر » . وبطلة « الحرام » يضطرها مرض زوجها إلى الاصطدام بالرجل فى سوق العمل . « خطيئة » من فى الأعمال الثلاثة ؟ .**

* **الذين قاموا بالكشف على بطلة « حادثة شرف » هم انفسهم الذين هتكوا العرض بهذا لعمل الوحشى . وهو الامر الذى لم يتعرض له « شريك الفعل » اى الرجل . هذا الرجل ايضا لا يعاقب فى العملين الآخرين . الغفران بل المديح احياناً للذكر ، والاتهام والعقوبة دائماً للأنثى . انها قضية تجسدها الأحداث الفنية ، ولكنها اكبر من الاحداث بحد ذاتها . يبقى الرجل — المرأة — الجنس أو (الحياة) . والحياة بعدئذ هى السياسة والمجتمع والاقتصاد . ولكن الأساس او نقطة الانطلاق هى الجنس .**

— **بغض النظر عن قصتك المسماة « قاع المدينة » فان أغلب اعمالك لم تبرح هذا القاع : فى المدينة هو الحى الشعبى ، وفى القرية هو الترحيلة أو العمال الموسميون .. أين تجد نفسك أكثر ؟ .**

* لقد عشت هنا وهناك . والجنس فى الريف غيره فى المدينة . حين وصلت القاهرة لدراسة الطب سكنت فى حارة شعبية . المرأة فى الريف ترتدى السواد من العنق حتى القدمين ، دون أن يدل ذلك على الحزن بالضرورة . المرأة فى المدينة مكشوفة الراس واجزاء من الذراعين والساقين . صدمة المدينة بالنسبة لى لم تكن رؤية الجنود الانجليز أو العمارات والشوارع الكبيرة الطويلة الواسعة ، وانما كانت المرأة . وخصوصاً المرأة فى الحارة أو الزقاق ، حيث اخجلنى اسلوبها فى التعبير عن نفسها وسلوكها أول الأمر .

— **هل هناك دوافع نفسية واعية لاهتمامك بالمرأة ، كالحرمان فى الطفولة مثلاً ؟**

* بالضبط ، تماماً هذا هو الأمر ، فقد خلت طفولتى من حنان المرأة بل من التعرف عليها ، فلم تكن لى صداقات ، وحتى اخواتى البنات جئن إلى الحياة بعدى بزمن لا يسمح بقيام العلاقة بين الانداد أو السن المتقارب . واقاربنا كانوا بعيدين عنا ، فلم يتيسر لى اختلاط حقيقى بالمرأة . وقد اهتممت بالمرأة فى الريف لهذا السبب بالذات ، أى بسبب « غيابها » عن حياتى الطبيعية . والمفارقة هى ان المرأة الريفية ، عملياً ، أيسر منالاً من زميلتها فى المدينة حيث « كل شىء له ثمن » . لذلك فالريف لا يعرف مشكلة تدعى الجنس ، وهى المشكلة المعروفة فى المدينة .

ملاحظــة

لاحظنا من قبل أن « السَّلب » يقترن فى أدب يوسف ادريس بالدراما ، وان السرد الذى ينطوى على الكثير من « الخطايا » يترفق بالمصائر الانسانية ويستنفر القيم الأخرى للدفاع عن « الأبطال » .

هنا ملاحظة جديدة ، وهى ان مسرحيات يوسف ادريس : ملك القطن ، جمهورية فرحات (المأخوذة عن قصته القصيرة) ، اللحظة الحرجة ، الفرافير ، المهزلة الأرضية ، الجنس الثالث ، المخططين ، البهلوان ، كلها تخلو من « المسألة الجنسية » ان جاز التعبير عن هذا المحور الرئيسى فى أدب الكاتب .. بينما تكاد النسبة الأعلى من قصصه القصيرة وجميع رواياته ان تتخصص فى هذه القضية ، فلماذا حدث هذا التمايز ؟ .

سؤال يطرح اشكالية الكتابة من جديد .

ـــ مفهوم الكتابة ، هل هو تعبير ام تصوير ام خلق معادل موضوعى لشىء خارجى سواء كان هذا الشىء احاسيس او افكاراً او احداثاً . ما هى الكتابة بالنسبة لك ؟ .

* ربما كان ذلك كله مضافاً اليه ان الكائن الحى نباتاً كان او حيواناً أو انساناً يبحث عن تحقيق ذاته . الانسان يحقق ذاته بوسائل مختلفة كالمال أو الجاه الاجتماعى أو السلطة أو ... الكتابة .

الكتابة فى مجملها تحقيق للذات . لحظة الكتابة يشعر المرء بأنه مهم جداً كانسان .

ـــ الم تشعر بتحقيق الذات فى عملك كطبيب او كسياسى او فى الصداقة او فى الحب ؟ .

* هذا تحقيق جزئى جداً للذات . الكتابة شىء أخر تماماً .

ـــ ومع ذلك فانت لم تعد نفسك لتكون كاتباً ، ولم تحلم بذلك او تخطط له حتى سن متاخرة ، اليس كذلك ؟ بل إنك حين اصدرت مجلة « الجميع » ونشرت فعلاً بعض القصص لم تتصور ان هذا يعنى بداية طريق جديد هو التفرغ نهائياً للكتابة .

* هذا صحيح . ولكن بعد أن صرت كاتباً بالفعل ، شعرت انني عثرت على نفسى أخيراً . وبعد هذا الاكتشاف المتأخر حقاً ، لم أعد أحقق ذاتى إلا بالكتابة . إنها عملية عسيرة جداً ان يكتشف الانسان ما يصلح له ، وقد تضلله نجاحات مؤقتة أو جزئية فى مجالات قريبة من مجاله الحقيقى ، وقد لا يصل الانسان مدى حياته الى ادراك هذا المجال الحقيقى لموهبته . إننى متأكد ان هناك كتّاباً عظاماً لم يعرفوا قط انهم كتّاب ، لأنه لم يتهيأ لهم اجتماع الصدفة والحظ والحادثة أو الشخص الذى يساعدهم على اكتشاف حقيقتهم الكامنة .

— **انت تكلمت عن آثار الكتابة ، فتحقيق الذات نتيجة . ولكنى قصدت بمفهوم الكتابة تصوّرك اثناء عملية الخلق ، فحين نقول مثلاً ان الادب تعبير فهذا يعنى انه « رسالة » وحين نقول إن الادب تصوير فهذا يعنى انه « جمال » محض للمتعة وحدها . اما ان يكون الفن معادلاً موضوعياً يكافىء مشاعرك وينصهر فى بوتقة عقلك ثم يخرج من شخصيتك عملاً ابداعياً مستقلاً ، فهذا هو « الخلق » . هل يتصور يوسف ادريس ان مفهومه للكتابة قد تطور لعدة مراحل ، ام ان له مفهوماً واحداً بدأ الكتابة إلى الآن ؟ .**

* اعتقد ان المفهوم تطور من مرحلة إلى أخرى . أول ما بدأت الكتابة كنت فقط اريد ان اكتب . كانت لدى تهيؤات بأن الأدب فن مؤثر جداً فى الناس ، وكما اننى أتأثر بالفن العظيم كذلك استطيع التأثير فى الآخرين بما أكتب . وان الفن « مفيد جداً » . لا أعرف كيف . كنت أسأل نفسى : لماذا نطرب للغناء والموسيقى ونستهجن الأصوات المزعجة ؟ هناك نوع من التناغم الداخلى للنفس البشرية يتعرض لارتباكات الحياة وصدماتها ، فيجيء الفن سواء كايقاع أو كتشكيل أو كمراكز فى المخ لا تنشط فى الحياة العادية ، ويحدث هذا التداخل العصبى الذى من شأنه ان يعيد الانسجام أو الاطمئنان . وهى عملية لم يسبر غورها إلى الآن لشدة تعقيدها لأنها تناقش ما بعد تكون الحياة . يقولون ان هناك المادة فالبروتين فالبروتينات المعقدة ثم المادة الحية ثم الوعى . ويأتى الفن بعد ذلك . واذا كنا لم نحل بعد اشكالية المادة فى تكوينها البسيط ، فهل نستطيع ان نحل قضية أثر الفن أو منشأ الفن فى النفس البشرية أو النفس عامة أو الحياة عامة . صعب جداً جداً . ولكنى استطيع الوصول معك إلى التعريف السلبى عن طريق مجموعة من الاستحالات : استحالة أن يكون الفن مرادفاً للتعليم ، أو ان يحقق حكمة ما . الفن لا يصنع معادلات . يمكن القول فقط انه فى مستوى معين اللغة الجماعية للتخاطب بين الوجدانات العميقة للبشر . ولذلك فالاستجابة له أعمق كثيراً من السلوك اليومى أو سلوك الجيل .

— **هل تظن ان الادب يتقدم ؟ نلامس هنا مفهوم الزمن ومفهوم الابداع معاً . اى هل « يتطور » الفن فى خط بيانى صاعد من حيث القيمة الجمالية ؟ ما هى علاقة الفن بالتاريخ ؟**

تتضح الاشكالية اكثر حين يصبح السؤال فجاً : من يسبق من فى ميزان النضج الفنى ، ارستوفانيس او يوجين اونسكو ؟ شكسبير ام صاموئيل بيكت ؟ جيمس جويس ام البير كامى ؟ دوستويفسكى ام كلوديسمون ؟ هل تقترن الموهبة بالعصر والبيئة ؟ واذا تساوت الموهبة هل يؤثر الزمن جيلاً بعد جيل ؟

مناجـــاة

تطل من وراء الستار اشكالية الحداثة . هل هى مفهوم زمنى يصدر عن تصور معاصر للعالم « الحديث » ؟ ام انها مفهوم جمالى يضم اعمالاً تنتمى إلى ازمنة متعددة ،

اى انه مفهوم غير زمنى ؟ وفى هذه الحال ، اين نضع الامتياز المعرفى لتقدم العصور حيث تتعاظم الكشوف ومعها المعرفة بالعالم والوعى بالوجود . وكلها تنعكس على الابداع اسلوباً ورؤية ؟ هل هناك حديث والاكثر حداثة ، وهل هناك حداثة واحدة أم عدة حداثات ، وما علاقة ذلك كله بالتاريخ من وسائل الانتاج إلى العلاقات إلى القيم ؟ ما هو المعيار ؟

* إنها قضية خطيرة جداً ، فالفن لا عمر له ولا زمن له ، لأنه مستوى من التحقيق البشرى لا يتجاوز انما يصنع .. فالذين أقاموا تمثال نفرتيتى حققوا ذواتهم الفنية فى هذا التمثال بحيث يستحيل على أى « آخر » أو آخرين ان يحققوا هذا التمثال بعينه مرة أخرى ، فالنسخة المكررة ليست فناً . الفن اذن دائرة مكتملة وليست مفتوحة « لمزيد من التقدم » . انه لا يولد ناقصا لا كحقبة ولا كنوع ولا كعمل فنى واحد . لا حل وسطاً فى الابداع ، فهو اما ان يكون عظيماً أو لا يكون على الاطلاق . والتاريخ لا يصنع الفن ، وانما يصنعه البشر . وعباقرة البشرية هم فى طليعة صناع التاريخ . من يقارن بين ارسطو وسارتر ؟ لا أحد ، بالرغم من ان الكم المعرفى فى زمن سارتر أكثر منه فى زمن ارسطو . ولكن عبقرية ارسطو بالرغم من اعتماد الفلسفة على المعرفة اعتماداً مباشراً ــ اخترقت حاجز التاريخ المبسط ، وشاركت فى صنع التاريخ الأعمق والأكثر تركيباً والذى يضم الماضى والحاضر والمستقبل بل ويصبح هذا الثالوث كالتشريح مجرد اجراء معملى ، لأن التاريخ الحقيقى هو الحياة التى لا يمكن « قتلها » بالتشريح . واذا شئنا التشبيه الأدق لقلنا ان الفن كالكائنات الحية ، فالطيور ــ فى سلم التطور ــ لم تلغ الزواحف ، والمائيات لم تلغ الحيوانات البرية ، والحيوانات لم تلغ الانسان . بالرغم من صراع البقاء وبالرغم من تطور الخلية ، إلا أن هذه الأنواع بقيت كلها باستثناء القليل الذى لم يصمد لعوادى الطبيعة (وليس الزمن) كالديناصور الضخم الذى انقرض .

هناك أيضاً ديناصورات فنية انقرضت وسوف تنقرض ، وهناك زواحف فنية ومائيات ، ولكن هناك الابداعات الانسانية الكبرى .

وكله تشبيه فى تشبيه ، وقد أردت التأكيد على أنه لا تقدم للفن ، وان الفن لا يرتبط بالزمن . الفن نوع من أنواع التحقيق البشرى فى حد ذاته . ليست هناك طيور قديمة وأخرى حديثة ، هناك طيور فقط أو حشرات فقط أو ثدييات فقط ، وهكذا . بلغة العقل نقول ان الثديات أرقى من الطيور ، ولكن هذا تصور عقلى محض ، وان جاز على الصعيد البيولوجى لا يجوز على صعيد الابداع الانسانى . « ضفادع » سوفوكليس مثلاً استوعبت التهريج فى العصر اليونانى القديم ، ونضحك منها وعليها حتى الآن ، بحيث يصعب القول ان تهريج برناردشو أو اونسكو قد تجاوزها . لقد اندهشت وانا أقرأ كتاباً عن الذرة من ان المؤلف قد استشهد بأرسطو ، بالرغم من ان المادة العلمية لم تتوفر للفيلسوف الاغريقى القديم ، ولكن الرؤية النافذة اخترقت حجاب الأزمنة ووصلت الينا . هذا فيلسوف ، فكم وكم يكون الأمر للفنان .

انطبـــاع

بين الحين والآخر يكتب يوسف ادريس مقالاً في العلوم الدقيقة . ونادرا ما يكتب شيئا عن أديب أو فنان من الشرق أو الغرب . وفي الآونة الأخيرة كتب عما يسميه بالمادة الأسمنتية التي تربط الكون بأسره ، وعن أصغر الوحدات في الذرة .

وكانت مسرحية « الفرافير » هي أول معمل أو مختبر يجري فيه ابحاثه عن النيترون والالكترون ، فالثقافة العلمية التي حصل عليها من دراسة الطب لم يفرط فيها ، بل العكس بقيت معه تزداد من حيث اهميتها في الجواب عن بعض الأسئلة شبه الفلسفية التي يعاني الحاجة إلى جواب عنها .

يوسف ادريس اذن ترك العمل في الطب ، ولكنه ازداد ارتباطاً بالعلم . وربما كان هذا الارتباط هو الأكثر استقراراً في وجدانه الثقافي من أية ثقافة ادبية أو علوم انسانية .

لا يوازن ثقافة يوسف ادريس العلمية إلا ثقافته العملية ، أي الخبرة المباشرة بالحياة . لذلك تستهويه الرحلات والتعرف الطازج على سلوك الناس من خلال عاداتهم وقيمهم وعلاقاتهم وتقاليدهم وطقوسهم .

مصدران اساسيان للمعرفة اذن في حياته هما العلم الطبيعي والواقع الاجتماعي .

ـ هل تقرأ العلم للعلم أو العلم للفلسفة ام العلم للمجتمع ؟

* العلم للفن مروراً بالفلسفة والمجتمع وكل شيء . أثناء كتابتي « للفرافير » احتجت لقانون واحد للكون هو الذي يتعين على الفرفور ان يثور عليه ، فقرأت الفلسفة من أرسطو الى ماركس ولم أجد جواباً ، فاضطررت لاكتشاف قانون « التجاذب ، للتنافر » الذي تؤكده كل المكتشفات الحديثة . وهو القانون الذي يرى أن كل مادة في الكون ابتداء من أصغر مكوناتها الى أكبر الأكوان في حالة تقارب ذراتها تتقارب وتجلياتها الكبرى تتقارب الى أن تصل الى ما أسميه بالمنطقة الحرجة من المسافة . أي حين تقترب جداً بحيث ان اية خطوة جديدة تؤدي الى الانفجار ، ثم يعود التقارب من جديد ، وهكذا .

وقد أكد لي هذا القانون بعد ذلك بعشر سنوات اكتشاف ما يسمى بالنقط السوداء في السماء ، وهي مادة كثيفة جداً متقاربة تجذب حتى الضوء لدرجة انها تبدو سوداء ، أي أن ذرات الضوء تغطس فيها ولا تخرج . كثافة هذه المادة فظيعة حتى أن أصغر جزئياتها تزن وزن الكرة الأرضية بأكملها . ويقول علماء الفلك أن هذه الثقوب السوداء في السماء تنفجر على الناحية الأخرى من الكون ، أي حيث يحدث التقارب الشديد ويتجاوز المنطقة الحرجة فيقع الانفجار .

وقد لاحظت أثر هذا القانون في البشر . العائلة مثلاً . تقارب شديد بين رجل وامرأة ينتج عنه أولاد فتنفجر العائلة إذ يكبر الأولاد ويتركون الأب والأم ويكونون عائلات جديدة ، وهكذا ، العلاقات الانسانية الأخرى تظل ناجحة طالما أن ثمة مساحة بين الأطراف رغم التقارب . اما إذا زاد التقارب عن الحد فإن العلاقة تنفجر سواء كانت هذه العلاقة هي الحب أو الصداقة أو العمل .

انه قانون متواضع ، ولكنه اراحنى ، والبحث عنه هو سر كتابتى « للفرافير » .

ـــ هل تتصوران انعكاس هذا التصور على الفن ، هو ما ندعوه ضمناً بالحداثة ، بمعنى انها مفهوم كونى لا تاريخى وليست خاصة بعصر محدد ؟

* الحياة باستمرار فيها الأقدم والحاضر والأحدث . عملية مستمرة ليست خاصة بهذا العصر . ونحن لا نزيد مع الزمن إلا امتلاكاً لبعض الأدوات والكشوف . ولكنها لا تعنى أن الأفق الانسانى عند افلاطون أو ديكارت أو هيبل كان ضيقا . وربما كانت مفاهيم مونتسيكو وفيكتورهيبو ودانتن وروبسبيرا ومارا عن الحرية أوسع أفقاً من مفاهيمنا المعاصرة ، لأن الاقطاع جعلهم ينشدون الحرية الانسانية كلها وليست المحددة فى زماننا تحديدات اجتماعية أو اقتصادية عابرة . اليست هذه حداثة ؟

ـــ ولكن هل صورة العالم قبل اكتشاف كروية الأرض هى ذاتها صورته بعد هذا الاكتشاف ؟

* أعتقد ذلك فلم يحدث تغير كبير ، فهذه اكتشافات عقلانية تثبت للانسان أنه يمضى فى الطريق الصحيح ، ولكنها لم تلغ الطريق . ماجلان مثلاً كان يبحر بتهويمات غريبة الى ما يظنه آخر الدنيا . ربما هذا ما دفع جاليليو الى التصور بأن الأرض ليست مسطحة . انه اذن تقدم الادراك العقلانى وليس تقدم العقل نفسه ، فكل اثبات عملى أو ما ندعوه اختراعاً أو اكتشافاً تسبقه النظرية او الحلم او الحدس . العلم الحديث كله ، وبالذات الطبيعة النووية والفلك ، يقوم على أسبقية النظر .

فماذا نقول عن النحات المصرى القديم الذى شيد تمثال نفرتيتى أو تمثال ابن البلد أو تمثال الكاتب المصرى ؟ وماذا نقول عن العبقرى الذى صمم الهرم والعباقرة الذين اكتشفوا التحنيط ؟ وكلها أمور مستغلقة على العبقريات المعاصرة الحياة اذن هى التقدم ، بحد ذاتها هى كل التقدم . تصوراتنا للماضى والحاضر والمستقبل كما أحب أن أكرر مجرد ادراك عقلى يناسب التعامل الاجرائى مع الحياة . الزمن هو الحياة . والحياة هى التقدم . بهذا المعنى فكل انجاز ابداعى للبشرية ـــ فى العلوم والآداب والفنون ـــ هو انجاز تقدمى بالضرورة هو الحداثة نفسها .

ـــ من « أرخص ليالى » الى « أبو الرجال » هناك ثلاثة وثلاثون عاماً ، فهل تعتقد انه كلما ابتعدت عن البعد الاجتماعى أو الأيديولوجى أو السياسى كلما اقتربت من الفن الصافى ؟

* لا ، انها معادلة خاطئة .

ـــ اذن ، اليس الارتباط بالمجتمع والسياسة والأيديولوجيا هو ارتباط بالنسبى ، أى بالتاريخ ؟ وكيف تفسر لنا بعدئذ امرين : احدهما خاص باشكالية التقدم حيث يجمع نقادك على « تقدم » فنك خلال الاعوام الثلاثين الماضية . والآخر هو أن هذا التقدم الفنى اقترن بتحول فكرى صريح من الايمان بالاشتراكية كحل اجتماعى الى الشك فى ذلك ؟

* أظن أن الذى حدث هو أن الحيز الذى يستوعب البعد الاجتماعى فى « ارخص ليالى » لم يعد هو نفسه فى المراحل التالية . انه لم يمنح كليا . بل هو موجود ولكن فى حيز أصغر .

— بالطبع ، كل عمل فنى له بعده الاجتماعى والسياسى . ولكنى اتكلم عن مراحل النضج التى اقترنت بموقف اجتماعى مغاير لموقفك السابق .

* لا ، ليست مرحلة نضج ، بل مراحل اتساع الرؤية . فى مرحلة « ارخص ليالى » كانت كل الأبعاد حاضرة ، وأقواها جميعاً كان البعد الاجتماعى . فى مرحلة أخرى اختلفت النسب واتخذ البعد الاجتماعى تدريجياً حجمه الحقيقى ، وهكذا بقية الأبعاد .

— هل تظن مثلاً ان فكرة « الفرافير » لها بذور فى اى عمل سابق ؟

* فى قصة « الطابور » عام ١٩٥٤ مثلاً .

— انها قصة التمرد الجماعى الناجح على صاحب السوق ، فاين وجه الشبه بينها وبين « الفرافير » القائمة على فكرة العبودية التى تكسب قوتها من القانون الكونى ؟ وهو القانون الذى اكتشفته انت وصغته دramياً فى المسرحية ، اليس كذلك ؟

* على الكاتب أن تكون له فلسفته الخاصة حتى اذا لم تكن له فلسفة ، فإما أن تتواءم مع الرؤية الحقيقة للاشياء أو انه ينتهى ككاتب .

— لذلك اسالك هل من علاقة بين هذه الفلسفة والمستوى الفنى ؟ « الفرافير » مثلاً حققت انجازاً فنياً ، فهل ترى العلاقة بين هذا الانجاز والفكر الذى صاحبه ؟

* لاشك طبعاً . أخيراً انتهيت الى أن الفن الجديد هو موضوع جديد . والشكل يتبعه . وليس هناك شكل جديد اطلاقاً لموضوع قديم ، اطلاقاً . فكرة « الفرافير » لم يكن تحقيقها ممكناً إلا فى مسرح مستوحى من السامر الشعبى المصرى وفى حالة مجردة ، وإلا ضاعت الفكرة .

— ومع ذلك فهناك ناقد هولندى يدعى كوربورشيك يرى انه ليست لديك فى حياتك القصصية كلها سوى عشرين قصة اصيلة .

* كوربورشيك أحد أبناء نظرية اساسية فى الغرب تقول انه لا توجد فلسفة ولا حضارة ولا فن خارج نطاق الحضارة الغربية . وهى نظرية عنصرية . ومع ذلك فالغرب مستعد لأن يعترف بحضارة قديمة للصين أو اليابان ، ولكنه ليس مستعداً لمثل هذا الاعتراف بالعرب ، بالرغم من أن النهضة الأوروبية قد اعتمدت على الحضارة العربية الاسلامية كأحد مصادرها ، بالاضافة الى ما نقلته عن اليونان .

تعال الى جائزة نوبل مثلاً ، فهى ترى فى أية كتابة فرنسية أو انجليزية أو المانية أو يهودية اسرائيلية أو روسية منشقة ، أعمالاً عظيمة تستحق التقدير العالمى . اما الكتابة

العربية فلا*. ويمتد ذلك الى مراكز الاستشراق ودور النشر ومناهج التدريس فى الجامعات والنقد الأدبى الغربى والاعلامى ، وكل شىء .

هناك رواسب الحروب الصليبية عند المتعصبين من أهل الغرب ، وهناك الامتزاج غير المنزّه عن الهوى بين اليهودية والمسيحية الغربية . وقبل ذلك وبعده هناك المصالح الاستعمارية المباشرة وغير المباشرة . وتصادف أن هذا الهوى العنصرى قد اقترن بالتقدم التكنولوجى الهائل للحضارة الغربية ، ولكن هذا التقدم لم يوازه تقدم روحى بدليل الحربين العالميتين الهمجيتين . وبدليل أن العالم فقد حوالى ٤٠ مليوناً من البشر ، ولكن الغرب لا يتذكر إلا عدة ملايين من اليهود لأسباب سياسية لا علاقة لها بالأخلاق أو عذاب الضمير ، فهذا الغرب لم يتوقف عن اشعال الحرائق والمذابح البشرية فى بلاد أخرى خارج حدوده الى اليوم . وحوادث التفرقة العنصرية فى أوروبا الغربية أو الولايات المتحدة لا تحصى ولا تعد ، يومياً .

ــ ولكننا نتكلم عن الدوائر الذهنية العليا ، فلجان الجوائز الدولية تتكون من النخبة الاكاديمية ذات التقاليد والمستوى العلمى الأرفع .

* نعم ، ولكنهم يرضعون العنصرية مع لبن الأم ، وحكايات المربية والتليفزيون والسينما والكنيسة والجامعة . والاقلية النادرة هى التى تنجو ، وغالباً فإنها لا تملك السلطة ، فالسيطرة للعنصريين . وحين سافرت الى افريقيا مؤخراً اكتشفت أن لا علاقة لافريقيا التى نعرفها من الكتب الغربية والأفلام الغربية والرقص الغربى والموسيقى الغربية ، بافريقيا الحقيقية .

ــ كنا نتكلم عن كوربورشيك .

* وليس وحده ، فنقادنا العرب أيضاً خاضعون لسيطرة العين الغربية والموازين الأدبية الغربية . هناك شوامخ فى الأدب الغربى ، ولكن الاكتفاء بهم وتجاهل الشوامخ العربية يجعل من أدباء الغرب معايير وقيم ، ويجعل من الأدباء العرب « موضوعاً » كما يفعل المستشرقون .

كذلك الالحاح على ضرورة أن ينال أديب عربى جائزة نوبل ، فإنه يعنى اننا نحتاج الى اعتراف الغرب بنا . وهذه كارثة .

ان الدول العربية تستطيع ان تنشىء جائزة أكبر من جائزة نوبل ، وتهديها سنوياً لأكبر اديب فى العالم سواء كان عربياً أو لم يكن . ولكن حين يحصل عليها أحدنا ، فإن ذلك يعنى أن التقدير نابع منا .. فلا نعانى من العقد ومركبات النقص .

ان مركزية الغرب تفكير عنصرى متكامل الأركان .

---

* هذا الحوار قبل عام تقريبا من حصول نجيب محفوظ على الجائزة فى اكتوبر ١٩٨٨ .

رؤيـــة

من ينكر عنصرية الغرب ؟ ولكن مقاومتها لا تكون بأية عنصرية مضادة . جائزة نوبل فعلاً تستحضر السياسة بين عناصر الاختيار والتقويم . ولكن هذا لا ينفى عظمة الغالبية ممن حصلوا عليها . للاستشراق جذور ارتبطت بالعهود الاستعمارية ، وله أيضاً كشوف وفتوحات لا ينقصها العلم فإزددنا بها امتلاكاً لتراثنا ووعياً بالمناهج الحديثة . ودور النشر والاعلام الغربية تركز أضواءها فى فرنسا على الفرانكفونيين وفى بريطانيا على أهل الكومونولث وفى الولايات المتحدة على المؤمنين بها قائدة العالم الحر ، ولكن الغرب ليس واحداً فهناك الليبراليون واليساريون وأصدقاء حقيقيون للعرب وحضارتهم . وهؤلاء يركزون أضواءهم على نظرائهم فى بلادنا .

وربما لعب النفط دوراً ، ولقد لعب . ولكن الحصيلة النهائية هى أن يوسف ادريس ونجيب محفوظ وجمال الغيطانى وفؤاد التكرلى وأدونيس واحمد حجازى ومجيد طوبيا وعبد الرحمن منيف وغيرهم قد ترجموا الى الفرنسية والانجليزية ، وأدرجوا فى برامج التعليم بجامعات أوروبا وأمريكا ، وكتبت عنهم الدراسات النقدية فى الصحافة العامة والمتخصصة . ومن الصعب القول أن هذا العمل كان من وحى العنصرية .

* اننى ، أنا يوسف ادريس ، أعتقد أن الأدب العربى هو الحركة الأدبية الأولى فى العالم قبل أدب أمريكا اللاتينية . هناك كتاب عظام فى أمريكا اللاتينية أما الحركة الأدبية فهى حركة الأدب العربى ، انها أعظم حركة فى العالم الآن . أقولها بمنتهى الاحساس بالمسؤولية من خلال قراءاتى ورحلاتى واشتراكى فى ندوات متخصصة عالمية .

والمشكلة لدى البعض أن الغرب لا يعترف لنا بذلك . حسناً . ولكن البعض الآخر يساعد الغرب على ذلك

الفصل الخامس

ينابيع الخيال

استطاع يوسف ادريس ان يجمع دائرة القراءة الشعبية ودائرة النخبة . وليس هناك من سبقه الى هذا الانجاز سوى نجيب محفوظ . الآخرون كانوا ومايزالون ، إما « شعبيين » وإما « نخبويين » . أما الجمع بين الدائرتين فهو ظاهرة نادرة . حتى توفيق الحكيم كان حجمه الاعلامى أكبر كثيرا من حجم القراءة ، فقد ظل توزيع مؤلفاته حتى وفاته فى نطاق المستوى المتوسط .

كيف استطاع يوسف ادريس ان يصل الى « الشعبية » دون ابتذال ، وان يصل الى « المثقفين » دون انعزال ؟

ان السؤال الاجتماعى ـ الثقافى الذى يتعلق باللحظتين الحاسمتين فى علم الجمال : لحظة الخلق ولحظة التذوق .

فى الخلق لا يبتعد يوسف ادريس عن مجاله الحيوى ، وهو المواطن العادى الذى يشكل الرقعة الأوسع فى النسيج الاجتماعى ، والحادثة العادية التى يتكون منها الثوب المفصل على قَدّ الجسد الاجتماعى ، والسلوك الشائع الذى يضبط حركة القوام الاجتماعى ، والوجدان القادر على الشعور بخلجات النفس الجماعية ، والتفكير العفوى الذى يتنفسه العقل العام بالفطرة .

وليس هذا الاطار نمطا وحيدا متفردا يخضع لتصنيفات محددة سلفا فى إحدى خانات الصراع الطبقى . وإنما هو يسيل بين الشرائح الاجتماعية المختلفة ولا يختص بفئة دون غيرها باستثناء التكوينات الاجتماعية الممسوخة والسابقة على الكيان الاجتماعى الوافد مع الثورة الناصرية .

وربما كان الوعى السياسى والاجتماعى ليوسف ادريس قد ولد ونما فى العصر الملكى السابق . ولكن وعيه الفنى قد تبلور فى عصر الثورة ، ولم تصدر مجموعته الأولى الا عام ١٩٥٤ ولنقل أنه بدأ ينشر بانتظام قبل هذا التاريخ بعام أو عامين .

ومعنى ذلك أنه عاصر الانقلاب الاجتماعى الذى أحدثه قانون الاصلاح الزراعى والتمصير والتأميم ومجانية التعليم وإلغاء الالقاب والأحزاب ، ونزع ملكية الصحف من

القطاع الخاص ، وبناء السد العالى وعشرات المصانع وفتح السجون والمعتقلات لجميع أصحاب المذاهب السياسية من يسار ويمين ووسط وما بينهم من ظلال وتموجات .

فى فترة قياسية كان المجتمع المصرى يُعاد تشكيله بنيويا وليس جذريا ، أى أن العلاقات الاجتماعية والقيم كانت قيد التغيير . ولكنه التغيير البالغ التعقيد ، فالسلطة لم تكن موحَّدة الايديولوجية ولم تكن « ايديولوجياتها » مستمرة فى جميع المراحل . وانعكس ذلك على تكوين هذه السلطة ، وعلى ازدواجية واحيانا تثليث الاجراءات واسلوب اتخاذها وطرق تطبيقها وتناقض الاطراف المستفيدة منها أو التى أضيرت بسببها .

قبلت الثورة الاقتصاد الحُرّ فى مرحلة دون الاقرار بالليبرالية . ثم قبلت الاقتصاد المركزى المخطط دون الحاجة الى الاشتراكيين . بل وضعت الجميع فى أماكن نائية عن صنع القرار ومراقبة تنفيذه . ونزل الجيش الى الحياة المدنية يدير اجهزة الدولة والقطاع العام بغير تأهيل تكنقراطى أو ايديولوجى .

تسبب ذلك فى فَكّ مفاصل المجتمع القديم من دون القدرة على إقامة « المجتمع » الجديد ، بل ظهر قوام اجتماعى رخو وغير متماسك . واقرب الى السيولة التى تتشكل حسب الإناء الذى توضع فيه بغير أن تفقد خواصها الأصلية . هكذا ارتبك الفرز الاجتماعى طبقيا وفكريا ووجدانيا وسلوكيا ، ولم يعد من السهل ملاحقة التشكل المنبسط المنبعج المنطوى المنتفخ من عام الى آخر ، أو من قرار الى آخر حتى أصبحت لا تعرف الوجه من القناع ، واضحيت أمام جسم بلا رأس ، أو ركبت له رأس جسم آخر . وامسيت أمام قلب استعار عقلا لانسان مختلف . تقول انك تعرف صاحب هذا الاسم ولكنك تندهش من أنه أمسى صاحب هذا الرسم .

فوضى مخيفة ، برج بابل من الالسن والمشاعر والأفكار والسلوكيات المتناقضة . وأصبح للفلاح والعامل والرأسمالى المستغل وغير المستغل تعريفات قادمة من خارج الوجود الفعلى للفلاحين والعمال والرأسماليين . واختلط المكتوب على الورق بالموجود على الارض .

عايش يوسف ادريس هذا القوام الاجتماعى الغامض غير المستقر والذى كان قابلا للانهيار من جديد بعد ثمانية عشر عاما . ولكنه الانهيار الذى وصل بالفوضى الاجتماعية الى حدَّها الأقصى ، فلم يعد أى تعريف للعامل أو الفلاح أو المثقف أو الرأسمالى قادرا على التحقق الفعلى . هذه هى المرحلة التى بدأت فى السبعينيات ومازالت تتطور بنا الى المجهول ، وهى ذاتها المرحلة التى صمت فيها يوسف ادريس .

أى أن أغلب اعماله وكثرتها الساحقة تنتمى الى تلك المرحلة « السائلة القوام » الاجتماعى . ومنها اقتنص اللحظة الرَّجْرجة فى التاريخ المائع . وهى لحظة بشرية استطاع أن يفك اسرها ويسبر غورها ويغطس فى قاعها . وهى اللحظة التى ندعو تفاصيلها بالمواطن العادى والحادثة العادية والسلوك الشائع والوجدان الجماعى والعقل العام . وهى تسميات على درجة عالية من التعميم لهذه الانماط المتسللة والمتسربة على طول وعرض السلّم الاجتماعى المصرى بأخشابه ومعادنه وأسلوب صنعه .

يوسف ادريس نهل من معين هذه اللحظة التى قبض عليها بكلتا يديه كالسر ، فحقق شعبيته الكبيرة لأن الناس أحبت من يكشف لها السر .

ولأنه استطاع أن يُجسِّم ما لا يقبل التجسيم . ما يفلت من التماسك ، بمادة سحرية ندعوها البصيرة الفنية والوعي ، فقد احبته النخبة وهو ينتزع اشكال الوعي من براثن الفطرة والطقس الشعائري الذي تمارسه التقاليد والعادات والقيم المتأصلة في الاعماق والمتناقضة حتى الموت .

ــ كيف تتعامل مع « المادة الخام » للقصة او المسرحية ، هل تبدأ من فكرة ذهنية ، أم من عاطفة ما ، أو حالة ، أم من شخصية أو حدث أو موقف ؟

* ليست هناك قاعدة أو قانون ، فكل عمل له « مثيراولى » يختلف عن الآخر ، حتى الفكرة ليس لها قانون فهي تجيء « على أهون سبب » كما يقال . هذا المُثير الأولى قد يكون « تيمة موسيقية » .

ــ أو لوحة تشكيلية ...

* لا .. اللوحات لا توحي لي بعمل .. ولست أحب ان اقول بأن فكرة واضحة هي التي تدفعني للكتابة .. لا . الفكرة تنبع من حدث صغير أو ذكرى ، فهي ليست فكرة مجردة . والشيء المجرد هو الشيء الواضح . أما الفكرة الصادرة عن عاطفة أو حالة ، فهي فكرة ملتبسة لأنها غير منفصلة عن كيان آخر . وحين أجدني متحمسا لفكرة معينة امتنع عن كتابتها في التو واللحظة ، وإنما أؤجلها . وأنا لا أسجل الافكار والخواطر والتأملات والاحاديث والمواقف والحالات التي أرى انها صالحة للكتابة . لا أسجلها بل اتركها تنضج في نفسي ، فإذا بقيت من غربال الذاكرة الواسع الثقوب فإنني اكتبها وهي ناضجة . واذا نسيتها ، وكثيرا ما يحدث ذلك ، فإنني لا أجهد ذاكرتي في البحث عنها وغالبا ما اكشف بيني وبين نفسي ان ما نسيته لا يستحق الكتابة .

ــ قد لايكون ذلك اكتشافا وانما اقرب الى الشعور .

* نعم ، أحس ان ما تذكرته فقط هو الجدير بالكتابة .

ــ ومع ذلك فالامر لا يخلو من المغامرة ؟

* طبعا ، ولذلك ابقى احيانا فترة طويلة جدا لا أكتب .

ــ قصدت انك تفقد ربما افكارا جديرة أيضا بالكتابة .

* يحدث ذلك ، فحين استيقظ أو حين أشرع في النوم ، أو حين أقود السيارة ، تطاردني بعض الافكار التي سرعان ما أنساها . ولا أعود قادرا على تقييم جدارتها بالكتابة أو عدم صلاحيتها . انها عملية معقدة جدا . وفيها كما قلت أنت قدر من المغامرة . وليس هناك أي كاتب في العالم يستطيع ان يكتب كل ما يخطر على باله من أفكار وحالات وعواطف .

ــ اريد ان اوضح نفسي معك اكثر فاقول ان اي عمل ادبي له مرجعية ، إما ان تكون الواقع المباشر ، أو جملة الرموز المنسوجة من خيوط الحياة التي تربط العلاقات البشرية وتمنحها معنى ، او المخيلة الواعية وغير الواعية العابرة قارات الحلم والكابوس . ما هي المرجعية التي يمكن ان نرد ادبك اليها : الواقع ؟ الرموز ؟ المخيلة ؟

* اننى أفترض ان للكاتب عالما من العلاقات يغاير العالم الواقعى

— هو « الكون الفنى » مثلا ؟

* مثلا ، وهو كون متناقض دوما مع الكون الواقعى ، فاذا راى الكاتب او حدس او شعر بأن ثمة اتفاقا بين الاثنين على شىء ما ، فإن هذا الشىء يصبح هو الباعث على الكتابة ، وكأن الهدف فى النهاية هو المواءمة او التوازن بين الكونين بحيث يمكن تحويل الكون الفنى الى كون واقعى ، أى تحقيق الكون الحالم فى الواقع . والحقيقة ان ما نسميه بالموهبة هو القدرة على الحلم . وهناك ناس يتنازلون عن الحلم ويكفون عن الكتابة .

— هل تعلم ان هذا ينعكس على اللغة ، فحين يكون مرجعك هو العالم او الكون الواقعى تكتسب لغتك خصائص مختلفة عن لغة الكون الفنى ، او الحلم ؟ وكلاهما يختلفان عن رموز الحياة المتداولة سرا فى اللاوعى او الطافية علنا على سطح الوعى .

* سأصارحك بأننى لست مقتنعا بوحدة اللغة او الاسلوب فى الكتابة ، فلكل قصة عندى لغتها الخاصة . كل قصة غالبا ما تكون حدثا فريدا او شخصية جديدة ، ومن ثم احلاما جديدة ورموزا فريدة . الا يتكوّن من ذلك كله لغة جديدة تنفرد بها هذه القصة دون غيرها ؟ وعندما أكتب القصة مرة أخرى ، فاننى فى الحقيقة اكتب قصة أخرى ، لأننى لا استطيع ان أكرر المشاعر والانطباعات والانفعالات ، وبالتالى لا إستطيع ان أكرر الالفاظ وان اختار المفردات ذاتها والتراكيب كما هى . يستحيل ان يحدث ذلك . « حالة الكتابة » لا تقبل التكرار . واذا تكررت لا تعود الكتابة فنا . اما اذا لم تتكرر ، وهو الامر الطبيعى ، فإن كل قصة حينذاك تخلق لغتها الخاصة . الحالة الذهنية والنفسية وربما الجسدية للكاتب اثناء الكتابة تكاد تُشبه الحمَّى . ولا يصاب الكاتب بالحمَّى مرتين فى قصة واحدة . غير ان هذه الحمّى تختلف درجة حرارتها ورعشتها من قصة الى أخرى .

— بالطبع ، انا لا اقصد باللغة مستواها اللفظى .

* انت تقصد الرموز . هنا أحب أن أكلمك عن الارادة وعدمها فى العمل الفنى .

— الوعى واللاوعى ؟

* تماما ، فهناك بعض الناس تهتم كثيرا بالوعى فى الكتابة . وقد كنت واحدا من هؤلاء . وهم انفسهم الذين يرون ان اختيار المرء للكتابة هو اختيار واع . ولكنى بالتجربة ومع الزمن أدركت ان الجزء الواعى فى عملية الكتابة بما فيها اختيار المرء لنفسه ان يكون كاتبا ، هو أصغر واوهى الأجزاء ، فليس كل من اختار الكتابة هو كاتب .

— قد يختار الكتابة ، ولكنها قد لا تختاره .

* وليست الكتابة عملية واعية مائة فى المائة . اننى شخصيا الاحظ على ما أكتبه أمورا لم أكن استطيع أن أتعمد كتابتها لو أننى وعيتها ألف سنة قبل الكتابة . أسأل نفسى كيف حدث هذا التركيب ، وكأن القصة هى التى قامت بتركيب نفسها ولست أنا . هذا يعنى ببساطة ان اللاوعى او جزءا منه بتعبير ادق ، يختزن الأشياء والعلاقات كالرحم المُخّى ،

ثم تولد على هذا النحو الذى يفاجىء الكاتب . هناك تركيبات وعلاقات تشبه نظائرها فى الحلم ، بحيث يستحيل ادراكها بالوعى ، ان عملية التركيب هذه قد تحظى من اللاوعى بما لا يقل عن ٩٥ فى المائة من عملية الابداع ، ولا يكاد الوعى يشارك بأكثر من خمسة فى المائة .

افتراض

يبدو ان اللاوعى الذى يقصده الكاتب ، هومخزون اللغة والذكريات والعلاقات التى كانت واعية ذات يوم ، ثم ترسبت فى قاع الذاكرة بمضي الزمن . اللاوعى هو البعيد والقديم الذى كان . هل هذا صحيح ؟ وبالتالى لا علاقة لهذا اللاوعى الادريسى - ان جاز التعبير - بمجرى الشعور الذى تعرفنا على بعضه عند فرويد وعلى بعضه الآخر عند يونج . حيث « طفولة الاشياء » ، والتاريخ الجماعى غير المكتوب للنوع الانسانى ، والمكبوت من المحرمات القديمة ، وغير ذلك من حفريات نائية ونائمة تستيقظ احيانا فى الاحلام والكوابيس وما ندعوه بالعقد ومركبات النقص وحتى « الانحرافات » .

النسيان و« الأخطاء » والبلاغة المقلوبة فى هذه الأحوال هى الحذف والاضافة والتعديل فى لغة « الواقع » ليصبح لغة الفن . الكلام هنا ينازع اللغة « اللسان » فى البقاء للأصلح فنيا . الأشكال والاصوات والطقوس الكامنة تغسل رتابة المعنى وتغزل بنية الدلالة .

هكذا يتكون معجم المبدع من « المشترك فى العمق » بين جميع البشر ، والخاص الفريد الذى لا يضاهى ، من القديم الموغل فى البدائى وغير المألوف الى الطازج اليومى المشبع حياة . .

— ماذا تقصد باللاوعى اللغوى ؟

* نقيض اللغة الارادية الفصيحة الحلوة الجميلة . انها اللغة المختزنة الاقدم من لغة الشعر .

— ما هو المصدر الرئيسى للغتك المختزنة هذه ، هل هو الزمان أم هو المكان أم كلاهما ؟ بمعنى ، هل هناك أماكن معينة تلهمك مفرداتك ، أم ان هناك مرحلة تاريخية منحتك هذه الحصيلة ؟

* أنا من النوع اللاقط ، أى لدىَّ حاسة السمع قوية ، وحاسة التذكر الموسيقى للكلمات . عندما كنت طفلا كانوا يصفوننى بالهادى أى الطفل الذى لا يتكلم كثيرا وينصت أكثر . وفى سنوات عمرى الأولى كنت شديد الشغف بالاستماع الى حكايات الفلاحين وأساليبهم فى الحوار والأحزان والأفراح و« الخناقات » والبيع والشراء . وذاكرتى مثل الكمبيوتر تختزن فى صمت . وعادة ما يتكون رصيد الكلمات والتعبيرات عند الكاتب بين الثالثة والعاشرة من عمره . أى ان حصيلته اللغوية تتكون أساسا من البيئة التى عاش فيها خلال السنوات السبع التى حددتها . بعضهم تتوقف ذاكرته اللغوية عند هذه الحدود . واعرف من هذا البعض من توقف حدوده اللغوية عند لهجة أهل دمياط أو المنصورة

أو بورسعيد ، فالذاكرة اللغوية الموسيقية توقفت عند المرحلة الأولى والبيئة الأولى . أما أنا فقد لاحظت على نفسى التطور والتراكم ، فعندما انتقلت من القرية « البيروم » الى الزقازيق عاصمة الاقليم وجدتنى اكتسب اللهجة الجديدة . وحين ذهبت الى القاهرة ربحت لهجتها دون أن تفقد ذاكرتى مخزونها القديم من الريف . وكنت انطق اللهجة الجديدة نطقا سليما . ولما قرات طه حسين وتوفيق الحكيم لم اكن اقرا هكذا ، وإنما تجد « الايام » مطبوعة فى رأسى . القرآن حفظت منه جزء عمّ وجزء تبارك ، واذهلنى وأنا بعد صغير فى هذين الجزئين انهما جماع الموسيقى اللغوية العربية والأداء الاسلوبى القرآنى . وكان طه حسين يقول عنى لزوج ابنته الدكتور محمد حسن الزيات – وزير الخارجية الأسبق – ان هذا الطبيب الشاب يملك سليقة لغوية يُحسد عليها ، فاللغة سليقة لا تكتسب .

– لا اوافقك ، انها سليقة واكتساب معا ، ومنذ لحظة تكلمت عن طفولتك ولغة الفلاحين ثم « ايام » طه حسين ، والقرآن . هذا كله اكتساب . ولكنك مؤهل بالفطرة لهذا الاكتساب . ومع ذلك تحفّظ طه حسين على لغتك ، بسبب استخدامك احيانا للعامية .

تاريخ

كان كمال الدين حسين رئيسا للمجلس الأعلى للفنون والاداب والعلوم الاجتماعية ، وقد حرص على ان تتضمن لائحة الجوائز الأدبية تحريما قاطعا لاستخدام العامية . وفى عام ١٩٦٣ تقدم يوسف ادريس بإحدى مجموعاته القصصية لنيل جائزة الدولة التشجيعية . وكان يوسف ادريس فى ذلك الوقت قد اصبح الكاتب الأول للقصة القصيرة . ولكن لجنة التحكيم رفضت منحه الجائزة بسبب « العامية » التى يستخدمها احيانا فى الحوار وبعض مفرداتها احيانا أخرى فى السرد ، وفى أغلب الأحيان يستخدم قواعدها فى صياغة التركيب الفصيح . ونال الجائزة بدلا منه الراحل امين يوسف غراب . وكانت فضيحة ادبية كبرى .

*** لم أكن استخدم المفردات أو التراكيب العامية اعتباطا ، وانما توظيفا للموسيقى الشعبية ، فقد غيرت موسيقى العربية الفصحى من كلاسيكية طه حسين الى الموسيقى الشعبية المصرية أو الفولكلور الموسيقى الشعبى . هذا الفولكلور يحتم عليك استخدام الالفاظ التى استحدثها الشعب المصرى . ومن هنا كان التحفظ الطبيعى من جانب طه حسين .**

– هل معنى ذلك ان التركيب الايقاعى للجملة فى قصصك يكتسب روحه مما تسميه الموسيقى الشعبية المصرية ، وهى اللهجة العامية فى نهاية الأمر ؟ وبعبارة اخرى ، هل تظن ان الايقاع هو الذى يُحدِّد اختيارك لِلَّفظ او التركيب او التركيب سواء كان عاميا أو فصيحا ؟

* عملى أقرب الى عمل سيد درويش فى استفادته القصوى من الايقاع الشعبى للموسيقى المصرية .

الشخصية . واللغة الفنية هى التى تجسد الواقع الاعمق للشخصية حتى اذا تكلمت بالفصحى المبسطة . أى ان المسألة ليست تبسيط اللغة . وانما العثور على الاشارة السرية الصادرة عن المركز اللغوى الفنى للشخصية . وعندما يتمثل الكاتب ما يصدر عن هذا المركز من اشارات تختلف استجابة الشخصيات المتعددة لاستقبالها ، فانه حينئذ يعثر على لغة هذه الشخصية دون غيرها من الشخصيات .

– أى اللغة التى تدل عليها لانهاء جزء من بينها العامة .

مفتاح

مفهوم الكتابة يتخلى فى بناء العمل الادبى ، هل هو المسافة بين الممكن والمتخيل ؟ ام هو ظِلّ القامة المفترضة ، أم انه مغامرة العقل فى غابة الانفعالات ؟

المكان فى الكتابة الادريسية ، هل هو الرحم او الحاضنة التى تشكل الجنين الفنى ؟

والمكان معمار وتشكيل ، ولكنه تاريخ وذكرى وبشر ، يبدو حينا كهمسات الروح الممنوعة من البوح ، وحينا آخر كصلاة من الحجر ، وحينا ثالثا كانفلاتة رعناء من احضان الطبيعة . وفى جميع الأحيان موسيقى تجمدت فجاة على أوتار شبحية .

المكان فى الكتابة الادريسية لغز وايحاء يكاد يقف بنا على حواف الاسطورة . انت تشق طريقك فى جدار الحدث وأسوار الشخصية ودهاليز السّرد خلف ستائر الحوار ، وتجد نفسك فى « فضاء » كانه الحلم أو الخرافة إنه مكان وليس المكان .

عندما يسمى يوسف ادريس قصته « قاع المدينة » أو « آخر الدنيا » فانه لا يقصد مكانا محددا كما هو الحال مثلا عند نجيب محفوظ فى « خان الخليلى » أو « زقاق المدق » أو بين القصرين » و « قصر الشوق » و « السكرية » فهذه الامكنة لها ايقاعات ودلالات تنفرد بها .

– هل تتصور أن المكان فى « قاع المدينة » او فى « الحرام » يتدخل معماريا فى تكوين القصة ؟ أى أن لأماكن « الترحيلة » فى الريف أو الحى الشعبى فى المدينة علاقة صميمة ببناء العمل ام أن هذا البناء يتم بمعزل عن المكان الذى يضمه ؟

* لا استطيع الزعم بأننى كنت واعيا بكل الابعاد ، ففى « قاع المدينة » اعجبتنى الرحلة بحد ذاتها ، وتلك الكيانات البشرية التى التقيتها خلالها . ما يهمنى هو الحدث والشخصية ، وليس المكان . اننى مهتم بديناميكية العمل الفنى اكثر من جغرافيته . للمكان أهميته ، ولكنها ليست فى الدرجة الاولى . الانسان هو الأهم . فى « قاع المدينة » يؤثر المكان على الشخصية والحدث ، ولكنه امر نادر فى اعمالى .

– اما الزمان فامره مختلف . هناك الزمن الروائى المختلف بالضرورة عن الزمن خارج الرواية . فى قصتك « ابو الرجال » يكاد يكون الزمن تجريديا ، او كان القصة تحدث

— مرة اخرى ، هل هو الايقاع ام الدلالة ؟ في الموسيقى ليست هناك مشكلة . فالايقاع هو التجريد الصوتي . ولكن في الكتابة ، هل يمكن — خارج الشعر — أن يقود الايقاع وحده الى اختيار هذه المفردة او ذاك التركيب ؟ أم ان لدلالة الألفاظ دورها في القيادة ؟

* للايقاع دلالته .

— في الشعر ، نعم .

* وفي القصة وفي المسرح وفي اية كتابة ، للايقاع دلالته التي لا يجوز سلخها عنه .

— او فلنقل ان الايقاع والدلالة لا ينفصلان ، ولكنهما ليسا شيئاً واحداً .

* كما تشاء . وما أردت قوله هو ان ما أثار طه حسين هو هذا الايقاع وليس العامية .

*** لنعد الى مسالة الرصيد اللغوي ومصدره . واضح انك اكتسبت هذا الرصيد من مراحل تاريخية مختلفة مما ينفي اى مصدر زمني محدد لامتلاك هذا الرصيد . كذلك الأمر بالنسبة للمكان ، فإنك اكتسبت لغتك من مراحل مختلفة واماكن مختلفة ارتبطت بها : الريف والمدينة والعاصمة والعالم الخارجي ، فهل يعني ذلك ان لغتك لم تخضع لأى زمان ولا اى مكان ؟**

* انا من محافظة الشرقية . ولهجة الشرقية تكاد تكون اقرب الى العربيّة الفصحى من لهجة القاهرة ، لأنها لغة الصحراء وقد تشرَّبت بلهجات أهل المشرق العربى . البداية اذن كانت اقرب الى « النقاء اللغوى » ان صح هذا التعبير ، بالاضافة الى ايماني بالسليقة اللغوية . انت تذكر والقراء معك ، انه في المرحلة الابتدائية أو الثانوية كان يظهر وَلَدْ شاطر في اللغة هكذا دون مبرر ظاهر . لا يحتاج الى جهد في النطق السليم للمطالعة او المحفوظات او القواعد ، ويكتب الاملاء اسرع من الجميع دون اخطاء ودن دروس خصوصية . هذا الولد سليقته اللغوية جيدة ، فطرة ولد بها . دعنا نعترف ان هناك ناسا يتمتعون بقدرة حادة على التقاط اللغة اكثر من غيرهم .

- اذا اتفقنا على ان هناك خزينة غير مرئية تحفظ رصيدك اللغوى من مختلف البيئات والمراحل وتضيف اليه ما تلتقطه هذه الحاسة التى أشرت اليها ، ألا ينعكس هذا الرصيد على اسلوبك في الكتابة ؟

* طبعا .

- اذن هناك اسلوب عام للكتابة تتميز به انت دون غيرك ، بالاضافة الى التمايزات الداخلية بين قصة واخرى . قصدت أن قولك بان لغة الكاتب تختلف من عمل الى اخر ، يجب ان تفهمه في اطار الرصيد الشخصي للكاتب والذى يجعل له اسلوب نعرف منه ان هذا اسلوب طه حسين اولا ، ثم نفرق بعدها بين لغة « الايام » ولغة « دعاء الكروان » او « المعذبون في الارض » . ربما يحدث تطور في لغة الكاتب بين مرحلة واخرى ، ولكن هذا التطور لا يتخلى عن الخصائص الكبرى .

* هذا صحيح . واحب ان اشير في هذا السياق الى اننا يجب ان نميز دائما بين اللغة الفنية التى تنطق بها الشخصية وبين الاقتصار على عامية فظة-يظن معها انها الاقرب الى واقع

خارج جاذبية الزمن او عند الحد الاقصى من الزمن المطلق والذى بعده ينعدم معنى الزمن .

* فى قصة « ابو الرجال » ثلاثة أزمنة .الزمن المباشر ، وهو ان احداث القصة تستغرق ليلة واحدة . ثم هناك الليلة الأخرى بداخل القصة والتى يمتد زمانها طويلا . واخيراالزمن الاكثر حدة ، زمن التغير الذى يقع للشخصية . ولعل ما دفعك للاحساس المجرد بالزمن هو الشخصية ذاتها لأنها غير محددة ، فالرجل زعيم تارة ، ورئيس عصابة تارة أخرى ، وعمدة مرة ثالثة ، وهكذا ...

ـ انت تعنى الشخصية الفنية وليس الرجل ، فللرجل شخصية كما لهذا الكتاب شخصية كما ان لهذه النافذة شخصية . ليس الرجل او الكتاب او النافذة هى الشخصية ، فلكلّ منها طبيعته الخاصة من الجماد او الحيوان او الانسان . ولا علاقة لهذه الطبيعة بالشخصية التى يكتسبها الشىء او الكائن . وشخصية « ابو الرجال » غير محددة ، هكذا أردتها انت ، فهى شخصية فنية وليست مجرد شخصية انسانية تلعب دورا محددا فى الحياة .

هل لاحظت ان القصة حوصرت ، رغم تعدد الازمنة الذى تشير اليه ، بين ضمير المتكلم لسان حال الشخصية ، وضمير الغائب ـ الراوى ؟ وهل لاحظت ان الحوار فى القصة مضمر فى السرد وليس مستقلا عنه ؟

* إنها تجربة على أية حال ، لم أتاملها بعد ، وقد أرتبك اذا تأملتها . يعنينى الآن الصدى وردود الافعال لأدرس كل شىء فى ما بعد .

ـ ولكن هذه التجربة تعود بك من حيث هى تراكم للتجديد الى مراحل سابقة كانها براءة الطفولة الاولى او بكارتها الفنية .ما هى المؤثرات الاساسية التى تلهمك اياها طفولتك ؟ ما هى مثلا مصادر تكوين طفولتك ؟ هل كنت تحب والدك ؟

* اولا ، حتى اذهب الى المدرسة انتزعت من عائلتى الى عائلة غريبة هى عائلة جدّى لأمى وجدتى وام جدتى ، عالم غريب كليا . وهكذا افتقدت « الاحساس العائلى » منذ وقت مبكر . ولذلك بالغت فى شعورى بأبى وأمى . كان أبى يعمل فى استصلاح الاراضى أى تحويلها من حالة البوار الى حالة الخصوبة . وكان يعمل فى اماكن بعيدة ويزورنى مرة كل شهر او شهرين او ثلاثة ، أو اراه فى الاجازة الصيفية .

كان رجلا طيبا جدا وقد احببته كثيرا واشتاق دوما لرؤيته . وكان رجلا متحضرا او قل مثقفا بالمعنى العميق للثقافة التى تتبلور فى اسلوب الحياة ونمط السلوك . وكانت امى مثالا للشجرة المصرية الغائرة الجذور فى ارض مصر ، جافة المظهر الخارجى وحادة الذكاء والادراك . انها تبلغ الآن الثمانين من العمر ، ولكن وعيها حاضر وذهنها متيقظ . وقد ورثت صفاتها ، وكان بيننا تشابه كبير وليس انجذابا ، فهى ليست من النوع الذى يأخذ اولاده بالحضن والقبلات . أمى لم تقبلنى الا بعد ان تخرجت من كلية الطب . ولست اذكر انها قبلتنى فى طفولتى او صباى ابدا . ربما فعلت ذلك وانا دون الوعى .

هذان هما الوجهان اللذان تحكّما فى طفولتى ، فَشُغِلْت بالمجتمع الخارجى مبكرا جدا اذ خرجت من العائلة قبل ان تصنع الشرنقة التى تحيط بالطفل من كل جانب حتى يستطيع ذات يوم ان يثقب جدار الشرنقة ويطير منها كالفراشة .

أنا لم أمرّ بهذه الأطوار ، فقد نموت خارج اطار العائلة . واجهت الحياة مباشرة فسكنت وحدى فى غرفة ولم اكن تجاوزت الثانية عشرة من عمرى ، اتعامل مع مجتمع كامل ، ادافع عن نفسى ، ومسئول . وعندما جاءنى اخى الاصغر وسكن معى أصبحت مسئولا عنه . وكنت آخذ ثلاثين قرشا فى الشهر ، أى قرشا واحدا كل يوم (حوالى عام ١٩٤٠) . تهفو نفسى الى الطعمية (الفلافل) فلا أجرؤ على شراء قرص ثمنه مليم .

هذا الثالوث من الاب والام الغائبين - اغلب شهور السنة - والمجتمع الخارجى كان يضغط علىّ فكان لابد من تعويض . لا عائلة اذن ولا حب . بالاضافة الى المسئولية الباهظة وانا بعد صغير ، ولاصداقة مع انداد فى مثل سنى . لم يكن امامى ، عفويا ، من مهرب سوى الخيال واحلام اليقظة . كنت أحلم طول النهار . فى المدرسة وفى الطريق الذى اقطعه يوميا اليها ويبلغ طوله اربعة كيلو مترات ، أحلم اننى شديد الثراء ، أو أننى قد اخترعت شيئا مثيرا كالطيران ، أو ان فتاة ساحرة الجمال وقعت فى هواى . وكان من الواضح ان بعض القراءات والروايات قد تركت اثرها على احلامى .

وحين كنت أجد نفسى فى « خناقة » لم اكن استطيع الدفاع عن نفسى ، فأتعرض للضرب المبرحّ أو المقالب كأن يضعوا لى كتبا مسروقة فيأتى الناظر ويتهمنى بالسرقة ويضربنى أيضا . وليس لى « ولى أمر » يأتى لينقذنى . اننى قادم الى قرية غريبة عنى ، فأشعر بالغربة والقهر . ولا اجد ملاذا الا فى الاحلام . وعندما اعود الى مسكنى وافكر اندم على اننى لم اتصرف على هذا النحو لاذاك . وقد اصبح ذلك بالتدريج جزءا من طبيعتى ، فانا لا اتصرف فى الزمان والمكان المحددين التصرف الصحيح . وانما بعد أن يقع الحادث وافكر فيه واتأمله وحدى اقول لنفسى كان يجب ان أرد هكذا أو أن أسلك بطريقة مغايرة لسلوكى اثناء الواقعة .

- فى محاولة رد الاعتداء بالحلم . هل حلمت بانك رجل سلطة كان تكون ضابطا او عمدة حتى تاخذ ثارك اللاشعورى مِمَّن اهانوك ؟

* كلا ، وانما كنت ابدأ من حيث أنا . وهو الأمر الذى ساعدنى فى استخدام تكنيك الحلم باعتباره انبثاقا من الواقع وليس هابطا من السماء . وكانت مشكلتى الوحيدة هى كيفية تحقيق الحلم ، اى كيف ارفع هذا الظلم .

- هل ارتبط الظلم الشخصى بظلم آخر يتجاوزك ؟

* أتذكر المرة الاولى التى ضربنى فيها الناظر « علقة ساخنة » امام المدرسة كلها . كانت هناك مظاهرات وصراعات بين « القمصان الزرق » اى شباب حزب الوفد ، وبين « القمصان الخضر » اى شباب مصر الفتاة . وكان ذلك عام ١٩٣٦ تقريبا ، حين وقعت

الاشتباكات بين الفريقين . وقد اصدر الناظر امرا بأن أحداً لا يقترب من باب المدرسة الحديدى . ولكنى لم اسمع هذا الامر ، فذهبت الى المظاهرة للمرة الاولى فى حياتى . ورأيت كتلة حمراء من الطرابيش وكتلة زرقاء واخرى خضراء من القمصان الملونة .

وكانت المظاهرة بعيدة نسبيا عن المدرسة فتسلقت الباب الحديدى ورحت اتفرج . واذا بيدين تمسكان بى من الخلف وانا شديد الاستغراق فى المشهد ، وكان عم رجب اقوى الفراشين فى المدرسة هو الذى انزلنى من فوق الباب ، وتلفت حولى فاذا بالمدرسة كلها تقف فى طابور مربع والناظر يقف فى الوسط . ورفعنى عم رجب حيث تلقيت ستة وثلاثين ضربة خيرزانة من ذلك الرجل التركى ذى الشارب الذى لا أنساه . ولكن الاهم بكثير من هذه « العلقة » الرهيبة هو كلمة « مصر » التى سمعتها من المتظاهرين المتعاركين للمرة الاولى فى حياتى . لم اكن سمعت اسم مصر قبل ذلك ابدا . كنت قد انتقلت من القرية الى مدرسة فاقوس الابتدائية ، وعاصمتنا هى الزقازيق ، اما مصر هذه فماذا تكون ؟ والغريب ان اسم مصر اقترن فى ذاكرتى وحياتى بتلك « العلقة الساخنة » . وبالطبع فكثيرا ما حدث فى ما بعد من اننى كلما تحمست لاسم مصر كنت اتلقى الضربات بطريقة أو أخرى . لن انسى مثلا مظاهرات « كوبرى عباس » عام ١٩٤٦ فقد انشج راسى وسالت دمائى . وبسبب الرصاص فى مظاهرات الجلاء عام ١٩٤٧ سقط بجانبى شهيد وقد غاص منديلى فى دمه وانا احاول وقف النافورة الحمراء المتدفقة بلا توقف . وقد ترك هذا الحادث أثره العميق فى كيانى كله . ولذلك ازعجنى ذات يوم تصوير أحد أدبائنا لسقوط شهيد فى مظاهرة ، فقد أقنعنى بأنه لم ير مظاهرة واحدة فى حياته ولم يشهد كيف تسقط الضحية . منظر لا ينسى . وكله يرتبط باسم مصر الذى سمعته للمرة الاولى حين كنت فى التاسعة أو العاشرة من عمرى .

- متى وقع اول رد فعل ادبى لهذا الاكتشاف ؟

* فى المرحلة الثانوية ، حيث كتبت بضعة ابيات من الشعر فى مجد مصر او شيئا من هذا القبيل .

- هل كان الناظر التركى الشرس الضخم بشاربه المفتول وعصاه المجنونة هو مصدر الشخصية المشابهة التى نتابعها فى اعمالك حتى تصل بنا الى احدثها ، اقصد « ابو الرجال » .

* هذه « شقاوة نقاد » ، ولكنى أعتقد أنه وغيره ، فلم يكن هذا الشكل شاذا .

- وانما قصدت ما توحى به قصتك الاخيرة من « رجولة كاذبة » يتناقض فيها الشكل مع المضمون او المظهر والحقيقة .

* ربما .

- هل تتدخل القراءة فى تدريب خيالك على تضخيم ملامح شخصية او التعامل معها وفق صورة مغايرة لأصلها الواقعى ان وجد ؟

بعبارة اخرى ، هل تتسبب القراءة النظرية منها او الروائية ، فى ان ترى شخصيات الواقع المباشر من زاوية جديدة لم تخطر ببالك فى البداية ؟

* اذا كنت تقصد الثقافة بمصطلح القراءة ، فلا شك ان العين والوجدان والعقل تتعامل كلها فى رؤية الناس والاحداث والعلاقات ... فليست هناك رؤية مجردة عن ثقافة صاحبها . وإذا كنت تقصد اننى افسر سلوك الناس وافكارهم وعواطفهم حسب نظريات معينة او حسب نماذج مشابهة فى روايات وقصص مسرحيات الآخرين ، فان هذا الامر لا يحدث على صعيد الوعى . اننى لا افكر فى دوافع سلوك احدى الشخصيات بما قاله علماء النفس أو علماء الجريمة او بما قرأته لاحد الكتّاب . بل إننى لا افكر وانا اكتب . اننى اكتب فقط . الكتابة تجسد كل أفكارى ومشاعرى المترسبة من الواقع والثقافة فى اعماق اللاوعى . لذلك فالعفوية فى الكتابة لا تعنى « النقاء الثقافى » بل العكس ، تعنى ان الثقافة تحولت الى دماء تسرى فى الشرايين وهواء نتنفسه دون ان نراه او حتى نلاحظه .

– ما هو أقدم كتاب غير مدرسى تتذكر انك قرأته ؟

* الف ليلة ، قرأته عند أخ جدى الذى كنت أزوره فى « العزبة » المجاورة . وكان فى الاربعين من عمره وقد تعلم القراءة والكتابة واقتنى الكتب الشعبية ، فوقع فى يدى « الف ليلة » و « رجوع الشيخ الى صباه » . ثم كانت روايات الجيب فى السنتين الاولى والثانية ثانوى ، وقد قرأت السلسلة كلها . وبعده قرأت مجلدات جونسون ومنها دلفت الى التاريخ . قرأت كتابا جميلا عن نابليون اعجبنى جدا ، وآخر عن محرر ايرلندا ، واندهشت لاصله الاسبانى . ثم قرأت عن ابراهيم باشا .

فى مدرسة دمياط الثانوية كانت الثقافة شيئا آخر ، فدمياط احدى المدن المصرية القليلة ذات الكيان الادبى . كانت هناك حركة ادبية وجريدة محلية . وكنت مع زميل آخر اسمه احمد مسلم التحق معى بكلية الطب بعد ذلك ، وزميل ثالث كان يأتى الى مدرستنا لاداء الامتحانات فهو طالب خارجى ، قد اسسنا « خلية ادبية – سياسية » . وبدأنا نقرأ مجلة « مصر الفتاة » ومجلة « الرسالة » لاحمد حسن الزيات وكتب مصطفى صادق الرافعى والشوقيات وشعر عباس محمود العقاد . كنت قد بلغت الرابعة عشرة من عمرى . وكنت اتنافس فى قراءاتى مع زميل يكبرنى سنا هو ضياء الدين داود الذى اصبح فى ما بعد احد رموز النظام الناصرى .

فى هذا الوقت ايضا ، وبعيدا عن الخلية ، قمت بتأسيس فرقة تمثيل أهلية ، لان فرقة المدرسة رفضت انضمامى بسبب ضآلة حجمى ولاننى لم اكن اجيد التمثيل . كَوَّنت الفرقة اذن ، فكنا نؤلف المسرحيات ونمثلها ونطبعها ونبيعها مقدما بموجب ايصالات واشتراكات نحصل عليها ونسدد ثمن الورق والطباعة . ونوزعها طبعا بأنفسنا . ورغم ذلك كله لم يجل بخاطرى اننى ساصبح كاتبا او مسرحيا ذات يوم . كنت « افعل » هذه الامور لمجرد اننى احبها فقط ، ولا اعى لها اية دلالة على المستقبل .

وفى كلية الطب اختلفت الامور . ولكنى فى المدرسة احببت العلوم ايضا ، اشتركت فى جمعية الكيمياء التى صنعت الحبر والصابون والعطور ، وكنت فى الكشّافة . كان ناظر دمياط الثانوية حاصلا على الدكتوراه فى التربية وقد عاد حديثا الى مصر . وكانت المدرسة جديدة فيها سينما ومسرح وامكانيات اعطتنا دفعة كبيرة جدا . كانت احدى أهم مدارس مصر .

قمت فى المرحلة الثانوية بمايشبه الاستطلاع للهوايات ، ثم نقلت من دمياط الى الزقايق لان ابى كان قد استقال ومررنا بازمة اقتصادية عنيفة . وقد حصلت من الزقازيق على شهادة « الثقافة » فى السنة الرابعة الثانوية وعلى شهادة « التوجيهية » فى السنة الخامسة والاخيرة .

لم يكن لى نشاط يذكر فى الزقازيق ، بل اننى رسبت فى امتحان « الفترة » - اى اثناء السنة الدراسية - فى مادة « الجبر » لشهادة الثقافة . وقد غضب ابى لذلك ، فحصلت فى اخر السنة على الدرجة العظمى (وهى اربعين من اربعين) وجاء ترتيبى الثالث عشر كما اتذكر ، فسجلونى فى شعبة الرياضة للسنة الخامسة التوجيهية . وانا لا أحب الرياضة بل العلوم لانها تجعلنى اعمل بيدى . وقد حُوِّلْت فعلا الى شعبة العلوم وحصلت على مجموع كبير أهَّلنى لدخول كلية الطب مجانا فى ذلك الوقت .

ولم اعرف طيلة حياتى فى الزقازيق ان هناك ادباء وكتابا كبارا من الشرقية كسلامة موسى ومحمد زكى عبد القادر . وحين كنت اقرا كتابا لم اكن اتخيل اننى ساكون مؤلفا تُنشر له الكتب . احببت الادب لمتعتى الشخصية كمن يقف على شاطىء ويستمتع بمنظر على الشاطىء الآخر .


أخي يوسف إدريس
استطيع أن أرسمك وأنا مغمض
العينين

الفصل السادس

الملتقى والمفترق

كيف يمكن رصد التداخل بين الكاتب والسياسى فى الشخصية الواحدة ، خاصة اذا كان صاحب هذه الشخصية هو **يوسف ادريس** ؟

ثمة نماذج واضحة فى تاريخ الادب المصرى الحديث ، لم يحدث لديها هذا التداخل ، لا بسبب انها غير سياسية ، وانما لكونها قد تجنبت العمل السياسى المباشر لأسباب ذاتية وموضوعية مختلفة . محمد ومحمود تيمور وعائشة التيمورية ، الاسرة التركية الثرية لم تدع للسياسة العملية منفذا الى الكتابة ، لم تكن بحاجة ولا عرف الحماس السياسى اليها طريقا . كان محمود تيمور يقول لى : السياسة احتراف والكتابة ايضا ، ولا يجوز الجمع بينهما . ويسألنى اذا كان غيرنا يحمل عناً هذا العبء فلماذا نتطوع و « نشيل الهمّ ؟ » . ويضيف : للسياسة وجه غير اخلاقى ، والادب هو الاخلاق ، فكيف نحمِّل الثانى وزر الاولى ؟

محمود البدوى لم يكن ثريا ، كان موظفا متواضعا فى احدى الوزارات ، ينتمى الى أسرة متوسطة الحال . وهو الذى حَبَّبَ الى نفسىَ مشاهدة السينما والرحلات . كان يشاهد فيلمين يوميا ، وكان اول وربما آخر اديب مصرى يقوم برحلات الى الصين واليابان على حسابه . ولكنه لم يشتغل بالسياسة فقط . كان يراها « قشرة تحجب الحياة » على حد تعبيره . ويؤكد لى : اذا اشتغل المهندس او الطبيب او المحامى بالسياسة فلا ضير عليه ، لانه يستطيع ان يكتفى بعيادته او ورشته حين لا يفوز حزبه فى الانتخابات او حين يتراءى له ان يحتجب صمتا واحتجاجا فى الزمن غير الحزبى . اما الكاتب ، فانه اذا اشتغل بالسياسة مرة واحدة ، فقد حكم على نفسه بالانتهازية او السجن . ولست أحب ان أُصنَّف هنا أو هناك .

عمل يحيى حقى بالدبلوماسية أمدا طويلا ، فتدرب منذ شبابه على الابتعاد عن السياسة . وحين ترك العمل الدبلوماسى وعاش موظفا كبيرا فى وزارة الثقافة حتى التقاعد ، كان يقول : الكاتب فى بلادنا لا يملك جماهير سارتر أو برتراند راسل حين تغضب وتتظاهر وتُضرب اذا استدعته النيابة او المحكمة لمدة ساعة . الكاتب عندنا - بسبب آرائه السياسية - يدخل السجن لسنوات فلا يسأل عنه أحد . هذه نقطة ، يقول ثم يستطرد الكتابة مرتبطة بالحرية ، والتقاليد الديمقراطية لم ترسخ فى ديارنا رسوخا كافيا .

هذا تيار يمكن ان نجد له عشرات الامثلة الاخرى فى الادب المصرى وغيره من الآداب العربية المعاصرة . ولكن هناك تيارا آخر لم ينتسب اصحابه لأى حزب من الاحزاب فى الزمن الليبرالى الراحل مع العصر الملكى ، كتوفيق الحكيم ونجيب محفوظ واحسان عبد القدوس ويوسف السباعى . إلا أننا نجد احسان الصحفى يتورط فى السياسة منذ كشف الستار قبل الثورة عن فضيحة الاسلحة الفاسدة ، ومنذ كتب عن الجمعية السرية التى تحكم مصر بعد الثورة فدخل السجن الحربى . ولم يعد الى السياسة فى زاويته المعروفة « الشارع السياسى » الا بعد مجىء السادات الى السلطة . وظلت الصحافة ـ وليس الحزب او العمل السياسى المنظم ـ هى الجسر بين عبد القدوس ومتاعب السياسة . اما يوسف السباعى الذى شارك توفيق الحكيم حملته على الحزبية والاحزاب قبل الثورة (الاول فى روايته « ارض النفاق » والثانى فى براكسا (شجرة الحكيم ») فان السلك العسكرى حيث كان ضابطا فى الجيش كان المبرر فى ابتعاده عن السياسة ، ولكن عمله فى النظام الناصرى اقترب به من تسييس النشاط الثقافى الذى اشرف عليه من عدة مواقع (المجلس الاعلى للآداب والفنون وجمعية الادباء ونادى القصة ودار الهلال والاهرام ووزارة الثقافة واتحاد كتاب آسيا وافريقيا ومنظمة التضامن الافريقى الآسيوى) حيث كان رئيسا او امينا عاما ووزيرا . وقد جَرّه ذلك كله الى احدى الدرجات القصوى فى نتائج العمل السياسى ، وهو الموت اغتيالا .

توفيق الحكيم ونجيب محفوظ كان ادبهما وظل ـ من احدى الزوايا ـ ادبا سياسيا فى المقام الاول ، ولكنهما لم يشاركا فى اى عمل سياسى الا عن طريق الصحافة ، وخصوصا توفيق الحكيم الذى لم ينقطع عنها فى اى وقت . اما نجيب محفوظ فقد كان وما يزال ضيفا على الصحافة حديث العهد جدا ، فباستثناء المقالات الفلسفية التى نشرها فى الثلاثينات ولا علاقة لها بالصحافة ، لم يشرع فى الكتابة الصحفية اسبوعيا فى « الاهرام » الا منذ اواسط السبعينات فى « مربع » صغير من عدة اسطر . ولكن هذا المربع هو الذى تضمن مواقفه السياسية التى كانت حكرا فى ما سبق على عمله الادبى .

يوسف ادريس لا ينتمى الى أى من هذين التيارين ، وانما ينتمى الى تيار ثالث دخل الادب من بوابة السياسة .. عبد الرحمن الخميسى وعبد الرحمن الشرقاوى ولطفى الخولى وعبد الله الطوخى وكمال عبد الحليم وابراهيم عبد الحليم ومحمد صدقى والفريد فرج وصلاح حافظ ولطيفة الزيات ونعمان عاشور واحمد رشدى صالح وغيرهم عشرات من جيلهم والاجيال التالية دخلوا الى الأدب من باب السياسة . ولا يعنى ذلك خُلوّهم أصلا من المواهب الادبية . ولكنى قصدت ان العمل السياسى كان « المناسبة » التى اكتشفوا فيها هذه المواهب . هذا العمل السياسى الذى كشف لهم عن « حقائقهم » الادبية كان من ناحية عملا مباشرا وسط الجماهير الطلابية او العمالية (من تظاهرات واضرابات ومؤتمرات وتوزيع منشورات) . ومن ناحية اخرى كان عملا سريا بكل ما يعنيه العمل السرى من محظورات ومخاطر ليس أقلها الاعتقال او السجن سنوات طويلة ، بالاضافة الى خصوصية العلاقات الاجتماعية والانسانية فى ظل العمل تحت الارض . ومن ناحية ثالثة ، فقد كان هذا العمل السياسى العلنى ـ السرى ، يساريا .

والبصمة الاساسية لليسار المصرى هى الثقافة ، بالرغم من كل العمل الجماهيرى والديمقراطى ، فان الاثر الاكبر لليساريين المصريين كان وما يزال هو الاثر الثقافى .

الاخوان المسلمون ثقافتهم حاضرة فى الدين ، والوفديون ثقافتهم حاضرة فى شعارات الجلاء والدستور . مطبوعات هؤلاء واولئك لم تكن محظورة فى اى وقت ، فمن يصادر الكتاب الكريم او الهتاف للنحاس باشا ؟

يشترك الاخوان والشيوعيون فى التنظيم السرى ، ولكن ثقافة الاخوان خارج التنظيم ، فى المكتبات العامة والمدارس والمساجد والبيوت . اما الشيوعيون فثقافتهم فى العهدين الملكى والجمهورى (الناصرى والساداتى) من المحرمات ، وتؤخذ كمضبوطات وقرائن على « الجريمة » .

لا يحتاج الاخوان الى ثقافة خارج الشعار الدينى ، وكذلك الوفدى لم يكن محتاجا لغير الهتاف الجماهيرى للجلاء والدستور .

الماركسية تختلف ، فهى رؤية مغايرة لما يولد عليه الانسان فى بيئة متدينة أو وطنية ، تحتاج الى ثقافة تُغير الفكر والشعور وتُغير القيم والموازين . ولذلك لابد من القراءة والمزيد منها والكتابة والمزيد منها والثقافة والمزيد منها . وليست صدفة ، نتيجة لذلك ، ان غالبية المنتمين الى هذا العمل السياسى بالذات هم من المثقفين . وليست صدفة ان « مضبوطاتهم » فى جملتها من الاوراق والاقلام والالات الكاتبة والكتب . وليست صدفة اخيرا ان نسبة عالية من هؤلاء المثقفين يشتغلون بالكتابة . المنشور السياسى فى البداية ، فالمقال الفكرى ، النقد ، القصة ، الرواية والمسرح ، الى بقية ما تكشفه السياسة ـ هذه السياسة ـ من مواهب كامنة يفجرها العمل الجماهيرى والعمل السرى والثقافة السرية التى تُحرض على القراءة والكتابة .

يوسف ادريس ينتمى الى هذا التيار ، ولكن هذا الانتماء لم يتم دفعة واحدة ، ولا كان الرجل نسخة من بقية « الرفاق » ، ولا كانت قصة انضمامه وانسحابه مشابهة لقصة احد ..لأن تكوينه السياسى والادبى لم يطابق منذ البداية أى تكوين آخر . كانت البدايات مختلفة ، فاختلفت النهايات .

— كيف ترى بداية البدايات ؟

احببت طه حسين لان طفولته ، مع الفارق ، تشبه طفولتى : معاناة الغربة والوحدة . توفيق الحكيم لم يكلمنا عن طفولته الا حين اصبح شيخا وكتب « سجن العمر » .

بذهابى الى القاهرة بدأت مرحلة جديدة ، ولكن « صدمة المدينة » لم تحدث لى فى العام الاول من وصولى . كنت سعيدا بأننى سأصبح طبيبا ، خاصة وان ابى يريدنى كذلك . كنت أعيش طول الوقت بمفردى مسئولا عن أخى . سكنت فى الجيزة فى غرفة من الصفيح الساخن ، اقصد من « الصاج » الذى يلتهب فى الصيف . وقد نجحت فى السنة الاعدادية التى يصعب النجاح فيها من المرة الاولى . كذلك من المعروف ان « سنة اولى » ـ اى التالية ـ لا تنتهى بامتحان ، لان الامتحان سيكون فى نهاية « سنة ثانية » لمواد العامين .

سنة اولى طب اذن هى سنة راحة البال ، نقلت مسكنى الى شارع المبتديان بالقرب من القصر العينى (الجامعة ـ المستشفى) ، وتعرفت على زملائى الذين يملكون السيارات و « يزوغون » من المحاضرات . وشربت كأس البيرة للمرة الاولى فى حياتى ، وعرفت المرأة بنت المدينة للمرة الاولى ايضا .

ثم وقع حادث طريف ، وشديد الاستثناء . قررت الجامعة فجأة ان يكون هناك امتحان فى نهاية سنة اولى طب . وهو الامر الذى لم يحدث من قبل على الاطلاق . وكان السبب هو الاضرابات والمظاهرات التى رأوا معالجتها بالنسبة لكلية الطب بأن ينشغل الطلاب فى التحضير لامتحانات مفاجئة .

وقمت للمرة الاولى باداء دور الزعيم ، اذ اخترت مجموعة من الزملاء واعتقلنا عميد طب القصر العينى مورو باشا فى مبنى الادارة ، ادخلناه مكتبه وأغلقنا عليه الباب ووقف بعضنا حرسا . وقامت الشرطة بمحاصرة المكان فقلنا للضباط انه اذا تحركت القوات الى داخل الجامعة فسنقتل العميد . وبقى الامر مجمدا حتى منتصف الليل حين جاءنا ابراهيم انيس رئيس اتحاد الجامعة موفدا من الادارة (وهو نفسه استاذ اللغة الكبير الذى راح منذ سنوات ضحية حادث اليم) . وقد رفعه احد جنود الشرطة وراء السور ، ورفعنى احد الطلاب ، ورحنا نتفاوض من فوق السور عبر الاسلاك . طلب الافراج عن العميد فطلبت الغاء قرار الامتحانات . قال لى : لقد ألغوا القرار ، فقلت : هات لى صورة من هذا الالغاء . نزل وذهب ثم عاد ومعه قرار الالغاء ، فاطلع عليه الزملاء وافرجنا عن العميد .

كان ذلك فى واقع الامر اول « عمل زعامى » اقوم به ، وقد اصبحت معروفا على الفور فى كلية الطب كلها ، بل ووصلت شهرتى الى بعض الكليات الاخرى .

لم اكن حتى ذلك الوقت مشغولا بالتيارات الفكرية التى تموج بها الجامعة . كنت منخرطا فى « العمل » نفسه . كنا فى عام ١٩٤٦ واللجنة الوطنية للطلبة والعمل تضم من زعماء الكلية عصام جلال وفؤاد محيى الدين (الذى اصبح رئيسا للوزراء فى عهد الرئيس مبارك) وحسان حتحوت من زعماء الاخوان المسلمين . وكنت مجرد طالب يحضر المؤتمرات بحماس شديد ، واجدنى فى مقدمة اى اعتصام . واتذكر ان طالبا قد استشهد فجاؤا بجثمانه الى كلية الطب لنخرج به فى جنازة ، واعتصمنا حتى يصرح بالجنازة . وكان نور الدين طراف من اقطاب الحزب الوطنى (ووزيرا للصحة فى عهد عبد الناصر) معنا ، وبعض المراسلين الاجانب . كنت منهمكا فى العمل السياسى وليس الاتجاهات الفكرية .

كنت فى دمياط قد تعرفت على الشيخ حسن البنا واندمجت فترة مع الاخوان المسلمين . ولكنى ما لبثت ان ابتعدت عنهم لان افكارهم لم تجد عندى استجابة بسبب تطرفى الوطنى ، واقتربت قليلا من « مصر الفتاة » فلم انسجم معهم . والوفديون ايضا لم اشعر بالتعاطف معهم اثناء وجودى فى الجامعة التى كانت اول مكان اسمع فيه عن الشيوعيين ، ولكنى لا اراهم او لااعرفهم .

ثم وقعت المفاجأة ، فبعد ان انتقلت من سنة اولى الى سنة ثانية من دون امتحان ، رسبت فى نهاية السنة الثانية . كنت قد قررت ان اؤجل مادة « الفسيولوجى » الى النصف الثانى من السنة ، لاستذكرها جيدا . والذى حدث هو اننى نجحت فى « التشريح » الذى لم استذكره ورسبت فى « الفسيولوجى » الذى استذكرته . وهكذا اضطررت لاعادة « سنة ثانية » مرة اخرى . وهى سنة غاية فى الاهمية (١٩٤٧ ـ ١٩٤٨) : نهاية الحرب العالمية الثانية ، بداية الحرب العربية الاسرائيلية الاولى ، وباء الكوليرا ، حكم الاقليات الدستورية ، اغتيال النقراشى باشا ، وهكذا كانت سنة مشحونة جدا . وطبعا بالنسبة لى كانت « نصف سنة » لاننى سأمتحن فى علم واحد ، فكان لدى وقت فراغ لا بأس به . وقلت لنفسى وبعض زملائى : لنصدر مجلة عن كلية الطب . وعن طريق هذه المجلة تعرفت على المجموعة النادرة من اصدقاء الطب والكتابة . محمد يسرى احمد وصلاح حافظ ، مصطفى محمود . وقد تعلمت من الجميع وخصوصا محمد يسرى احمد الذى افادنى كثيرا . وحين عدت من مظاهرات « كوبرى عباس » كتبت قصة . والغريب انها لم تكن قصة كفاح وطنى بل قصة حب بسيطة . هذه اول قصة كتبتها ، ولم تنشر . فى بداية سنة ثانية طب كتبت قصة « لعنة الجبل » وقد نشرها لى الراحل سامى داوود فى « روزاليوسف » . وكتبت فى « قصص للجميع » . وفى مجلة « القصة » نُشرت لى قصة عنوانها « النهر » . حين قرأتها منذ قريب وجدتها كالدجاجة اذا ذبحتها تجد فيها عدد البيضات التى ستكبر وتتحول بعد ان تبيضها الدجاجة وتحتضنها الى « كتاكيت » تكبر هى الاخرى ، وتصبح دجاجات وديوكا . هذه القصة الغريبة فيها بذور اغلب ما كتبته بعدئذ . وشكلها ايضا غريب فهى تشبه « المانفيستو » . وفكرتها بسيطة ، فانا اسير نشوان بالحياة والناس امامى وحوالى يتجهون الى النهر . ووجدتهم يشربون من النهر فشربت منه . واكتشفت انه « نهر الحقيقة » من يشرب منه يرى الناس والاوضاع على حقيقتها . والقصة تحكى ما حدث لى بعد ان شربت من النهر ، والتناقضات التى نبتت فجأة بين سعادتى الاولى بالحياة وما جرى لى بعد ان رأيت الحقيقة فى مختلف الانماط والمشاكل والسلوك .

ـ هل ترى ان قصة « النهر » ومن قبلها قصة « انشودة الغرباء » هى المحطة الاولى فى قطارك الفنى ؟

* لا . أظنها قصة « أرخص ليالى » هى المحطة الاولى ، كتبتها على الارجح عام ١٩٥٠ ونشرتها فى « المصرى » عام ١٩٥٢ وظهرت فى المجموعة المسماة باسمها عام ١٩٥٤

ـ ولكن بين ١٩٤٧ و ١٩٥٢ هناك قصة « خمس ساعات » ، أليس كذلك ؟

* نعم ، فى ١٩٥١ ، ولكن السنوات الثلاث التى تشير اليها عرفت قرارا مصيريا اتخذته بمحض ارادتى ورغبتى ، وهو اننى كاتب ، وان الفن مصيرى .

ـ هل بدا الامر لك كاكتشاف ؟

* بالضبط ، هذه هى الكلمة الدقيقة لما حدث . لقد اكتشفت نفسى الحقيقية بلا زيادة او

نقصان . وهو اكتشاف له مضاعفاته ، فقد كنت فى « سنة رابعة طب » ، فهل اترك هذه الدراسة التى اوشكت على نهايتها وادرس الاداب ؟

ذهبت مرة الى قسم اللغة العربية فى كلية الاداب . ولسوء الحظ كانت المحاضرة عن النحو ، فوجدتنى اهرول عائدا الى كلية الطب وقد قررت ان استكمل الدراسة جنبا الى جنب مع قراءة الادب . والحق اننى كنت سأشقى ابى بتعاسة لا حد لها لو لم اتخرج طبيبا .

— لنعد الى تطورك السياسى فى موازاة القرار « الادبى » الذى اتخذته منحازا الى الكتابة .

* لقد اقمت دون مجهود واع او ارادى حواجز فى داخلى بين السياسة والطب والكتابة .

— صعب جدا يا يوسف ، ففى قصصك ذاتها تتجلى السياسة ويحضر الطب ، السياسة فى الرؤية وفى المحاور واختيار الشخصيات والاحداث . والطب حاضر فى العديد من القصص حتى غرفة العمليات . وفى العمل السياسى انت فنان بكل ما يحتويه هذا المعنى من دلالات : الانفعال والانطباعية وعدم الانضباط .. الخ . هناك تداخل بين المجالات الثلاثة ، هل انا على صواب ؟

* فى السنة الخامسة من كلية الطب بدأت اظهر كزعيم دون منافس ، فقد تخرج فؤاد محيى الدين قبلى . لم يكن محمد يسرى احمد وصلاح حافظ ومصطفى محمود زعماء . كانوا اصدقائى « الادباء » . وكانت هناك انتخابات لاتحاد الطلاب فرشحت نفسى ونجحت . ونجح معى زميلى (الراحل) السيد عبد الله ، واصبحت معه عضوىّ الاتحاد عن سنة خامسة . وكنت سكرتير اتحاد كلية الطب ومندوب الكلية فى اتحاد الجامعة . وبدأت اعرف سعد زغلول فؤاد واحمد الرفاعى وعبد المنعم الغزالى .

— هل نحن على ابواب البداية الثانية ؟

ذات مرة اختفى عندى زعيم شيوعى كبير هو الشاعر كمال عبد الحليم الذى أحدث ديوانه (اصرار) غضب رئيس الوزراء اسماعيل صدقى باشا . كوطنى (متطرف) اختير بيتى مأوى لهذا الزعيم الملاحق من الحكومة . وبقى كمال شهرا مختفيا عن الأنظار عام ١٩٥٠ . وبغض النظر عن اسباب الرجولة والشهامة والوطنية ، فقد وافقت على اختفائه عندى لسبب آخر ، هو أن أرى بعينى شخصا شيوعيا . كنت أعرف أن فى كلية الطب شيوعيين ، ولكنى لم اكن أعرفهم .

لما خرج كمال عبد الحليم من بيتى سأل عنى رفاقه فى التنظيم فقالوا له اننى عميل للبوليس السياسى ، فلا احد يستطيع ان يخطب ضد الملك بهذا العنف الا اذا كان مجنونا او مخبرا . وضحك كمال عبد الحليم ساخرا وهو يقول لهم : انتم لا تعرفونه اذن ، انه رجل وطنى . وسكت دون ان يفصح عن السر ، وهو انه كان يقيم معى طوال فترة اختفائه . ولكن « الرفاق » فهموا أن الزعيم لديه ما يبرر هذا الحكم الذى قاله بحقى .

وبدأت انشط يساريا منذ ذلك الوقت فى الاطار السرى . لم اكن قرات حرفا فى الماركسية . وكان « الشهر » الذى قضاه كمال عبد الحليم معى يساوى سنوات كاملة من الثقافة اليسارية والتسييس الاشتراكى . وفى هذا الوقت عرفت حسن فؤاد وعبد الرحمن الشرقاوى وعبد الرحمن الخميسى والرسام جمال كامل . وهو الوقت الذى بدأ زملاء الطب يعرفوننى كسياسى يسارى . وبدأت ايضا هذه المجموعات من الادباء والفنانين اليساريين يعرفون اننى اكتب القصة . بدأ الخميسى يتحمس لى ، فحين زارنى وعثر على أربع او خمس قصص مكتوبة قراها دفعة واحدة وقال لى : انها للنشر . انها اعمال جيدة . واخذها وراح ينشر لى فى صفحته بجريدة « المصرى » حيث كان الشرقاوى ينشر « الارض » على حلقات .

كانت الحركة الوطنية عام ١٩٥١ فى اوج ازدهارها . حريات وحركة فدائية والشعب ينتفض . وكنت قد كتبت « ارخص الليالى » و « العنكبوت الاحمر » و الماكينة » . وما ان نشرت فى « المصرى » حتى حدث ما يشبه الهيجان . تحولت القصص الى طلقات انفجرت فجأة فى ميدانى الادب والسياسة معا . حدث فريد ومذاق جديد وفن جديد . وبدوت كما لو اننى المفاجأة . وقرر احمد ابو الفتح رئيس التحرير ان يعيننى كاتبا متفرغا فى « المصرى » وانا فى الرابعة والعشرين من عمرى . ولكنى كنت موظفا فى وزارة الصحة كطبيب ، فاقترح لى الرجل مكافأة قدرها اربعون جنيها شهريا ، دون أن أترك عملى كطبيب ، وكنت اتقاضى عنه تسعة عشر جنيها شهريا ايضا . والى جانب عملى فى القصر العينى كنت اعمل فى « مستوصف » بعشرة جنيهات . واصبح دخلى حوالى سبعين جنيها ـ منذ ستة وثلاثين سنة ـ فلم اكن أدرى كيف انفقها ، ورحت افكر فى شراء سيارة ، وهكذا « انعدلت الامور » مرة واحدة . وبدأ الناس يعرفوننى اكثر فأكثر . كنت أنشر قصة قصيرة اسبوعيا . وأظننى خلال عام واحد نشرت اربعا وثلاثين قصة .

كنت فى الواقع استبق احلامى ، اذ اننى اقترحت على نفسى عام ١٩٥٠ التجريب والتجديد عشر سنوات ، اى أن انشر عام ١٩٦٠ . كنت افكر فى تأصيل مصرية القصة القصيرة شكلا ومضمونا ، اى ان تكون لغة وخيالا وبناء من لحم ودم المجتمع المصرى . لذلك احتفظت بكل ما اكتبه حتى جاء الخميسى ونشر ما وصلت اليه يداه . لذلك لم تكن المفاجأة هى ما عبر عنه البعض بالدهشة والفرح ، وانما كانت المفاجأة لى انا ايضا ان ابدأ النشر فى هذا الوقت المبكر الذى ازعج برنامجى الى أقصى حد . وكانت مشاعرى متناقضة ، فقد اسعدنى استقبال الناس لأعمالى ولكنى خفت ايضا . أسعدنى لاننى اصبحت كاتبا ومعروفا . وبعد ان كنت اخجل من تقديم الاصدقاء لى « هذا هو الكاتب فلان » ولم اكن نشرت شيئا ذا بال ، أضحيت افخر بهذا التقديم لاننى كاتب فعلا ، يعرفنى الناس كاتبا اولا واخيرا . سألت نفسى : هل الكتابة عملية كيميائية ؟ واجبت : بل ان المعمل او المختبر الحقيقى هو القراء ، فلماذا لا اشركهم معى فى « التجربة » ؟

وتلك كانت البداية التى لم اكد استمتع بها حتى كان ضابط الشرطة يدق بابى فى الثالثة فجرا .

— قبل ان يصل زائر الفجر عام ١٩٥٤ باربع سنوات كنت قد بدات الكتابة ، ولكن القراءة اين كانت ؟ لقد انتهت مرحلة الف ليلة وليلة وارسين لوبين ، ماذا بدات تقرا بعدها ؟

* لاشيء . وعن عمد لم اكن اقرأ خصوصا للكبار الذين خشيت ان « يلخبطوني » . تعمدت البعد عن اية نماذج سبقني اليها الآخرون . رغبت في الوصول وحدى الى ارض صلبة اقف عليها ، فلا تؤثر قراءاتي على اكتشافاتي . ولما كتبت « أرخص ليالى » وقال لى محمد يسرى احمد وصلاح حافظ انها البداية الحقيقية ، رحت اقرأ تشيكوف وادجار آلان بو وموبسان وبوكاشيو . ولكن هذا كله بعد ١٩٥٤ . وكنت اقرأ قصص زكريا الحجاوى القريبة من السريالية فتعجبني ، واقرأ سعد مكاوى فيعجبنى ولكنى احس أن قصصه من خزف . الخميسى كان بدأ يغير ويتغير ، وقد كتبت مقدمة لأحد كتبه التى صار يلتزم فيها بالواقعية ويستنكر مراحله السابقة .

اما نجيب محفوظ فلم اقراه الا عام ١٩٥٦ فأعجبتنى لأقصى حد رواية « بداية ونهاية » ولقد أثرت فيّ بقوة ربما لأنها قصة الأخوة « وانا اصلى اخ كويس قوى » . قرأت محمد تيمور احترمته دون ان اعجب به . وقرأت يحيى حقى متأخرا كذلك . اى في الفترة التى قرأت فيها نجيب محفوظ .

ولكنى لم اتوقف عن متابعة العلوم ، وخاصة الطبيعة النووية التى أتابعها الى الآن .

ومن القراءات التى اسهمت في تربيتى وتكوينى وتدخلت في تعديل مسار حياتى ، مؤلفات سلامة موسى . هذا الرجل اختصر لى بفكره مرحلة كاملة من عمرى . اى انه ساعدنى على التخطى ولم يجعلنى محتاجا ان اكتب ما كتبه . بالعكس تتلمذت عليه فاصبحت كائنا مغايرا لما كان من الممكن ان اكون عليه . وهو تغيير جذرى نحو الافضل . وهو تغيير لا يقتصر على شخصى كفرد ، بل على جيل كامل من المثقفين المصريين . اعطانى طه حسين حلاوة اللغة ، وقد تعبت من العقاد . اما سلامة موسى فقد زودنى برؤية للمستقبل ورؤية للواقع ، لحياة الناس الحقيقية . اعطانى الملامح العامة للرؤية المصرية ، اى معرفة مصر من داخلها لا بعيون الاجانب ، وغرس في عقلى ونفسى بذور التنوير والافكار الديموقراطية والاشتراكية والعلم والتصنيع ، واولا واخيرا محبة الثقافة والدفاع عنها . هذا هو سلامة موسى في حياتى .

— اكرر كيف عشت السنوات القليلة السابقة على الثورة ، وانت السياسى الناشيء والاديب الناشيء : من الحرب الفدائية على ضفاف القنال الى حريق القاهرة حتى فجر ٢٣ يوليو ١٩٥٢ ؟

* كنت في سنة خامسة طب حين « عملنا معسكر » لتدريب الفدائيين و « كنا » نصدر مجلة « الجميع » عن الكلية ، وكنت رئيس تحريرها . ولكنهم فصلونى لا بسبب افكارى اليسارية جدا حينذاك ، وانما بسبب اتهامى لبعض اساتذة الكلية بأنهم يعطون دروسا خصوصية .

— فى هذا الوقت كنت على موعد مزدوج مع السياسة والكتابة ، وهو موعد « حار » بسبب ظروف البلد من جهة وظروفك الشخصية (القرار الحاسم بانك ستعيش كاتبا) من جهة اخرى . ماذا فعلت ؟

* كنت اخرج مع زملائى فى مظاهرة من « المدبح » الى الاوبرا يصل تعدادها الى مائة الف شخص ، ونلتقى ابراهيم فرج (النائب والوزير الوفدى حينذاك ، وامين عام حزب الوفد الجديد الآن) ونهتف فى وجهه : السلاح ، السلاح للشعب ، الغوا معاهدة ١٩٣٦ . كنا نشعر يقينا أننا نحن الذين سنصنع الثورة . من نحن ؟ الجناح الثورى فى حزب الوفد والحركة اليسارية وكل من ينادى بتغيير الاوضاع الاقتصادية والاجتماعية والسياسية نحو دولة مستقلة عن النفوذ الاجنبى ، ونظام جمهورى ديموقراطى ، وعدالة اجتماعية واسعة .

— تفكيركم هذا كان يرقى الى مرتبة اليقين ؟ كيف وانتم تعلمون جيدا ان حزب الوفد نفسه كان قد افسح المجال لقيادات ولاؤها الاكبر لملكية الارض والاسهم والسندات دون حدود ، وعلاقاتها بالسراى او الاحتلال رهن المحافظة على هذه الامتيازات . كذلك فانكم كنتم تعلمون الدور الذى لعبه الاخوان المسلمون فى شق اللجنة الوطنية للطلبة والعمال ، ومن ثم فى شق الحركة الوطنية و « الجبهة الوطنية » الواجبة الوجود . وكنتم تعلمون مدى التشرذم الذى وصلت اليه التنظيمات الماركسية ... الخ فكيف ايقنتم انكم ستقومون بالثورة ؟

* للتاريخ ، وانصافا للوقائع ، فقد كان لدينا تحليل يقول بان ثمة احتمالا لاجهاض الثورة عبر انقلاب عسكرى . ولما وقع حريق القاهرة واعلنت الاحكام العرفية قلنا انها بداية الانقلاب العسكرى . وفعلا ، حين تنظر الى ٢٣ يوليو ١٩٥٢ تلمس مقدمته الحقيقية فى ٢٦ يناير من العام نفسه حين اشتعلت القاهرة بنيران « مجهولة » . كان الامريكيون بالتاكيد قد التقطوا الاشارات الشعبية الى الثورة المحتملة . واذا الثورة الشعبية بدات فان احدا لا يعرف الى اين تنتهى . وكان لابد من محاصرتها بايقاف الحرب الفدائية فى القنال اولا ، ثم حدث ضخم يقيل حكومة الوفد ويوقف المدّ الشعبى . وكان ذلك يتفق تماما مع رغبة الانجليز والملك . وقد كان حريق القاهرة هو هذا الحدث الذى قد يجذب – لتحقيق الهدف – بعض الايدى التى لا علاقة لها بالتخطيط الاجنبى . ولكنها تحولت تحت ضغط الاحداث واختلاط الاوراق الى « وسائل ضد مصلحة الشعب المصرى . بل ان الانجليز انفسهم والملك معهم قد راوا مصلحتهم المباشرة فى النيران التى احرقتهم بعد وقت قصير جدا .

— هل هذا اتهام لثورة يوليو بانها تخطيط امريكى ؟

* كلا ، على الاطلاق ، وانما كان امام الامريكيين وغيرهم احتمالين – فالثورة واقعة لا محالة – هما الثورة الشعبية او الانقلاب العسكرى . وبما أن الطريق امام الشعب قد

سُدَّت بحرق القاهرة ووقف الحرب الفدائية واعلان الاحكام العرفية ، فقد انفسح المجال امام الانقلاب العسكرى . وايا كان مضمون هذا الانقلاب فانه يختلف بالقطع عن الثورة الشعبية . وهو ، موضوعيا ، إجهاض لها .

— **هذا كلام تقوله الآن . ولكن هل تصورتم ان إجهاض الثورة سيتم بواسطة انقلاب عسكرى من الجيش المصرى ؟**

* لا . كنا نتصور إجهاض الثورة على نحو غامض ، كأن يقوم بها « الحرس الحديدى » او بعض قوات الامن او الانجليز انفسهم او من هذه الاصناف كلها . ولكننا لم نتخيل ان يقوم ضباط الجيش بما قاموا به فعلا .

— **اين كنت حين قامت الثورة ؟**

* لم أسمع البيان الاول . كنت فى غرفة العمليات فى القصر العينى أجرى جراحة لعلها الثانية فى تاريخ عملى كطبيب امتياز . وفجأة دخل الغرفة زميل يلهث قائلا ان الجيش تحرك من ثكناته وان قادته يعلنون كذا وكذا وكذا ، فقلت له « تَعَقَّمْ من فضلك بسرعة وخذ مكانى فى استكمال العملية » . وخرجت على الفور لأسمع البيان الثانى واذهب الى ميدان عابدين . كان البيان مفاجأة كاملة رغم كل الأجواء المشحونة المحيطة بنا . كانت فرحة الناس طاغية . ولم يتصور احد ان الملك يمكن خلعه بالرغم من الهتافات التى مزقت حناجرنا بسقوطه .

استمر الوضع هكذا شهرا كاملا . ذهب الملك وجاءت مجموعة من الشبان الذين لا نعرفهم ، حتى اللواء محمد نجيب لم يكن احد يعرفه خارج النطاق العسكرى . واظن بهذه المناسبة ان ثورة يوليو ليست ثورة واحدة بل ثلاث ثورات وجمهوريات . جمهورية محمد نجيب التى تسعى للعودة الى النظام البرلمانى الحزبى القديم . وكان الانجليز موافقين على هذا المسعى . عبد الناصر الذى لم نكن نعرفه كان يمثل تيارا آخر داخل مجلس الثورة بصفته رئيسا فعليا لتنظيم الضباط الاحرار يقول : نحن الذين نحكم لتحويل المجتمع ـ ولو استخدمنا القوة ـ الى الافضل .

وانقسمت الحركة الشعبية . الاخوان استقطبهم عبد الناصر واستقطبوا عبد الناصر لفترة من الوقت . الوفديون وقفوا الى جانب محمد نجيب . اما نحن (اقصد اليسار) فقد كنا اقلية حائرة مترددة بين الفريقين حتى أقبلت لحظة الحسم التاريخى فى مارس ١٩٥٤ لمصلحة تيار عبد الناصر . وتخوفنا من هذا الذى جرى ويجرى والذى .. سيجرى .

وقفـــه

يحتاج هذا الكلام الى وقفة ، فيوسف ادريس كان ينتمى فى هذا الوقت الى تنظيم يسارى منح تأييده للثورة فى البداية لسبب بسيط انه كان « يعرفها » . كان لهذا التنظيم جناحه العسكرى فى الجيش سواء من الاعضاء الفعليين أو الانصار . وقد تعرف عبد الناصر بنفسه

على احد القادة الشيوعيين فى حضور خالد محيى الدين . واشترك جميع الضباط الماركسيين ـ سواء كانوا منظمين او غير ذلك ـ فى حركة الضباط الاحرار . وكان تنظيم الضباط يطبع منشوراته فى المطبعة السرية للتنظيم الذى ينتمى اليه يوسف ادريس . ومعنى ذلك ان هذا التنظيم ـ كالاخوان المسلمين ـ كان حاضرا فى صفوف الضباط الاحرار ، ومن ثم فتأييده لهم كان تحصيل حاصل .

ولكن الذى حدث هو ان الثورة بادرت الى اعدام عاملين فى مصانع كفر الدوار اشتركا فى قيادة اسراب يطالب ببعض الحقوق . ولم يكن مضى على الثورة سوى بضعة شهور حين أُعدم « خميس والبقرى » . ثم جرى استبعاد القائمقام يوسف صديق الضابط اليسارى الذى انقذ الثورة من هلاك محقق حين تقدم بقواته قبل موعدها بساعة واعتقل « قيادة الاركان » المجتمعة بسبب ما تسرب من اخبار عن موعد الثورة . ولكن مجلس الثورة الذى اصبح يوسف صديق عضوا فيه كافأ الرجل بالايقاف ، والابعاد ، لكونه يساريا يقف الى جانب العمال . كذلك ، فقد كان مجلس الثورة هو الذى أبعد خالد محيى الدين ـ عضو الخلية الاولى للتنظيم ـ لأنه وقف الى جانب الديموقراطية .

وفى « أزمة مارس » ١٩٥٤ اختلطت الاوراق عن عمد ، لان المطالبة بالديموقراطية لم تكن تعنى تصفية الثورة . ولكن مصر شهدت فى تلك الايام مظاهرات مأجورة يهتف فيها البعض ضد الحرية . وشهدت خروج اربعة وخمسين استاذا جامعيا من خيرة مثقفينا الى الشارع فيما عرف بمذبحة الجامعة . وشاهدت قاضى القضاة ، الدكتور عبد الرازق السنهورى رئيس مجلس الدولة ، وهو يُضرب فى مكتبه .

وفى ظل هذه الأحداث سحب اليساريون تأييدهم وقامت الثورة من جانبها بعمليات الاعتقال الواسعة التى طالت مجموعة لامعة من المثقفين .

وهو العام الذى صدرت فيه مجموعة يوسف ادريس الاولى « ارخص ليالى » .

— ولكن فى عام ١٩٥٣ نُشرت لك قصة « الهجانة » فى جريدة « المصرى » . وهؤلاء الهجانة (العساكر السود الذين يركبون الجمال ويحملون البنادق ويمسكون بالسياط) يستولون على القرية ، غير أن الفلاحين يسرقون البنادق ويشرعون فى المقاومة . كانت هذه القصة تصويرا سباشرا لرأيك فى ثورة يوليو ؟

* لرايى فى بعض إجراءاتها المبكرة .

— ومع ذلك فمجموعتك « أرخص ليالى » صدرت بالفعل فى اغسطس ١٩٥٤ عن سلسلة « الكتاب الذهبى » الذى يراس تحريره يوسف السباعى ، ويصدر عن نادى القصة وأمينه العام .. ايضا يوسف السباعى . إلا انهم اعتقلوك بعد شهر واحد من صدور الكتاب .

* كانت المرة الاولى التى ادخل فيها المعتقل ، وهو « القلعة » التى شرفتها أنت وغيرك ايضا . كان عدد المعتقلين سبعة فقط ، وبعضهم كان محبوسا من ايام الملك . وكنت قد

ثُرت على التنظيم لتأييده عبد الناصر ، اذ يبدو انه وعدهم باشراكهم فى الحكم ، ولكنه بعد حصوله على التأييد أدخلهم السجن الحربى . والذى حدث يوم ٤ مارس ١٩٥٤ هو انه وصلنا توجيه « بتأييد محمد نجيب ، وكان خالد محيى الدين قد عُين رئيسا للوزراء . ثم وصلنا توجيه آخر بتأييد جمال عبد الناصر . وتعارضت التوجيهات فى اليوم الواحد . وقلت ان القيادة ـ كمبادرة ذات بصيرة ـ قد غابت . وبدأت أتمرد أنا ومجموعة « الخارج » ، فالقيادات كانت مسجونة . وحين اعتقلونى كان ارجح ظنهم انهم « هيشبكونى » فى قضية يحكمون فيها علىّ بعشر سنوات سجن . ثم امسكوا بصلاح حافظ ومجموعة اخرى ، وكانوا قد اعتقلوا الخميسى من قبل .

وفى السجن بدأت اتأمل شخصية عبد الناصر . وقد امضيت حوالى ١٥ شهرا ، وقع خلالها حادث مهم ، هو انعقاد مؤتمر باندونج الذى شاركت فيه مصر رسميا برئاسة عبد الناصر نفسه . بدأت اعيد النظر ، ورأيت ان عبد الناصر شخصية مُركبة وليست بسيطة . انه اساسا رجل وطنى ، اشترك وهو طالب فى المظاهرات وجرح ، وبدأ يكتب رواية عن مقاومة رشيد سماها « فى سبيل الحرية » ، وتمنى لو كان محاميا او صحفيا فالتحق فعلا عدة شهور بكلية الحقوق ، وكتب فعلا فى مجلة المدرسة عن فولتير . هذه كلها اشارات مبكرة الى وطنيته .

ولكنه شخص مناور شديد الذكاء لدرجة الانحراف المبدئى او ما نسميه بالمكيافيلية . لقد وضع نجيب فى الواجهة لحماية الثورة ، ولكنه الرئيس الفعلى للثورة ، فهو يناور للحصول على كامل السلطة حتى ولو عرض الجيش للانقسام ، فاذا انتصر رمى بنجيب الى الاقامة الجبرية سنوات طويلة . ماذا نسمى هذا ؟

وكان الامريكيون هم الذين توسطوا لدى بريطانيا لانجاز الجلاء عام ١٩٥٤ . والاغلب انهم ايضا ضغطوا على بريطانيا وفرنسا واسرائيل لانهاء عدوان ١٩٥٦ ، وكل ذلك فى مقابل ماذا ؟ فى مقابل اشتراك مصر فى حلف بغداد مثلا ، او السماح لهم بما كانوا يسمونه « ملء الفراغ فى الشرق الاوسط » مثلا . ولربما ـ اقول ربما ـ وعدهم عبد الناصر فى ظل الازمة بشىء ، ولكنه كوطنى لم ينفذ هذا الشىء .

هذان مثلان متناقضان على نتائج المناورة ، التى قد تخطىء فى نتائجها كما فى مثل نجيب ، وقد تصح هذه النتائج كما فى رفض الاحلاف .

والغرب لا يعرف التعامل بهذه الاساليب ، خاصة من ضباط فى بلد متخلف . ولذلك سلط عليه « اسرائيل » فى ضربة غزة (فبراير ١٩٥٥) التى قتلت عددا كبيرا من الضباط . وهو حادث اثار الاستياء فى قطاع اجتماعى لا يستهان به ، حيث ان « الجيش فى السلطة » ولا يجوز ـ من ثم ـ السماح لعدوان مثل هذا ان يقع . ووقع الصدام الاول مع الولايات المتحدة حول تسليح الجيش وتمويل بناء السد العالى حين رفضت امريكا كلا المطلبين .

واعتقد ان الامريكيين ساعدوا النظام الثورى الجديد فى البداية على أساس أن أى انقلاب عسكرى سيجد نفسه امام ضرورة الاعتماد عليهم . ثم اكتشفوا انه انقلاب

« مختلف ، يقوده انتماء وطنى بالغ الحساسية لتعبير « الخيانة الوطنية » ، ويستحيل على القائمين به ان ينكثوا بالعهد .

ثم اننى اميل الى الاعتقاد بأن الامريكيين كانوا يتصورون سهولة إسقاط الحكم الجديد . والذى حدث هو العكس ، فقد تمكنت الثورة من احباط كل المؤمرات الاجنبية والمحلية « بفضل المخابرات » وبقية أجهزة الأمن التى أشرف على تأسيسها زكريا محيى الدين . وهنا كانت قضية الحريات قد حُسمت لمصلحة الدكتاتورية التى أثبتت فعاليتها فى حماية النظام

ومن عجائب التاريخ ما سأقوله الآن : وهو انه لولا شخصية عبد الناصر الوطنية المناورة هذه لاخفقت الثورة وسقط حكمها منذ البداية .

ولكن الجانب الآخر فى هذه الشخصية المركبة ، ان عبد الناصر آمن بالولاء الشخصى لا بالولاء السياسى . وهذا سر العلاقة بينه وبين عبد الحكيم عامر . وكذلك الامر مع بقية زملائه فى العمل ، فمن يثبت على ولائه الشخصى يدوم ومن يغلب الولاء السياسى يذهب . وقد ثبت الفساد المروع لهذا التفكير .

— متى خرجت من السجن ؟ اذا لم تخنى الذاكرة فقد افرجوا عنك فى اواخر ١٩٥٥ بعد صفقة الاسلحة السوفيتية ، وتحت ضغط « الرفاق السودانين » حيث كانت العلاقات تسمح بمثل هذا الطلب ، لك ولغيرك من بعض الكتاب المرتبطين بعلاقات تاريخية مع السودان واليسار السودانى .

* هذا صحيح ، وقد استقبلنا صلاح سالم وزير الارشاد القومى حينذاك قائلا ان ثمة اخبار هامة فنحن مقبلون على علاقات وثيقة مع دول المعسكر الاشتراكى ، فالسوفييت سيمولون السد العالى .

هنا وقعنا فى حيرة : هذا دكتاتور . ولكنه يتعاون مع الدول الاشتراكية لحماية الوطن وبناء مؤسسات الانتاج الكبرى ، ويصدر قرارات الاصلاح الزراعى ومجانية التعليم فى كل المراحل وتمصير البنوك الاجنبية . القيادات طبعا ، سبقتنا الى التأييد . ولكن عبد الناصر اصبح بطلا وطنيا شعبيا قوميا يوم تأميم قناة السويس وتحطم الحاجز النفسى بينه وبين الجماهير التى كانت قد احبت محمد نجيب .

— بغض النظر عن اعادة التقييم التى قمت بها لعبد الناصر ، كيف اصبحت ترى القوى السياسية الاخرى والتى كانت مسجونة معك : الاخوان بعد حادث المنشية (محاولة اغتيال عبد الناصر فى الاسكندرية) والشيوعيون من قبل ذلك . بل لقد كانت هناك رموز الوفد وغيره من نجوم العهد السابق .

* عبد الناصر بالطبع كان قاطعا فى عدم عودة المنظمات والاحزاب القديمة الى العمل السياسى ، بما فيها الاخوان . ولكنه ناور معهم كما ناور مع الشيوعيين ، فكان يعدهم بالاشتراك فى الحكم ثم يجدون انفسهم نزلاء المعتقل فى اليوم التالى .. وقد اصيب احدهم

بالجنون داخل السجن . ولحسن الحظ اننى سجنت مع الفريقين ، وكانت لدى عنهما فكرة متضخمة ، ولمست ان القوى السياسية على الساحة ليست بمستوى القدرة على إحداث ثورة حقيقية . وادركت ان عبد الناصر جاء ليسد فعلا فراغا فى الحركة الوطنية ، فراغ الارادة والبصيرة والوحدة والتنظيم ، وانه لمن حسن حظ مصر ان الجيش قام بما قام به لان البديل لم يكن الثورة الشعبية بل الفوضى الفاشية . ولكن هذا الادراك الجديد واعادة التقييم من جانبى ، لم تلغ تحفظاتى الشديدة على الغاء الاحزاب وفتح المعتقلات وتأميم الصحافة . كنت ومازلت اعتقد ان عبد الناصر كان يستطيع رغم ذلك كله ان يأتى بالوفد واليسار والاخوان والحزب الوطنى ويقيم منهم قاعدة شعبية للثورة ، فاذا لم نكن قمنا بها فلا أقل من أن نخدمها . ولكنه للاسف اعتمد على الولاء الشخصى فى بناء هيئة التحرير والاتحاد القومى .

— فى ذلك الوقت ، كما اتذكر ، بدات علاقتك تبرز مع انور السادات ، اى حوالى ١٩٥٧ فيما اعتقد ..

* بالضبط ، فقد عرض على التعاون فى انشاء الاتحاد القومى ، وانتدبنى للعمل فى المؤتمر الاسلامى .

— فى يناير ١٩٥٦ كتبت قصة « الطابور » اليس كذلك ؟

* لا ، كتبتها عام ١٩٥٤ .

— غريب ، فهى مؤرخة يناير ١٩٥٦ .

* هذا خطأ . كتبتها عام ١٩٥٤ والقيتها فى مؤتمر للادباء العرب فى سوريا ، وقد كُتب تقرير عنى وعنها أُرسل الى القاهرة .

- قصة « الهجانة » (١٩٥٣) كانت صدى مباشرا للحكم العسكرى ، اما « الطابور » فأخطر .. انها قصة الناس الذين يملأون الساحة التى يملكها الرجل القوى ، فاذا به يبنى سورا يحول دونهم والتسلل فيفتحون فى جداره ثغره ويدخلون ، ويحاول صاحبنا ان يسد الثغرة دون جدوى فيرسل بعض الحرس ، ولكنهم لا يستطيعون . ويتمكن الطابور (الصف) البشرى من اختراق السور يوميا حتى يهدمونه ذات يوم .

* هى قصة ايمانى بحركة الجماهير ، والرمز فيها لا يحتاج الى تأويل . كنت فى ذلك الوقت اعتقد ان عبد الناصر هو ذلك الرجل الذى يستخدم كل الوسائل ضد الجماهير . ومازلت اتذكر ، حين سمحوا لنا بالراديو فى المعتقل ، اننى سمعت وداعا لعبد الناصر وهو يركب القطار قادما من الصعيد إلى العاصمة . وقد كان استقبالا باردا جدا تكاد تراه وانت تسمعه . وحين وصل الى « محطة مصر » (كما تسمى المحطة المركزية فى القاهرة) ورغم الجماهير المحشودة ، شعرت بأنه رجل معزول وقلت لابد لهذا الرجل من ان يفك هذه العزلة . وفعلا جاءت باندونج ثم القناة وانكسر الحاجز بينه وبين الناس . ولكن هذا

الالتحام بالجماهير لم يغير جوهريا من شخصية عبد الناصر المركبة : الوطنية ، المناورة السياسية ، الولاء الشخصى .

- وطلب منك السادات ان تتعاون معه ...

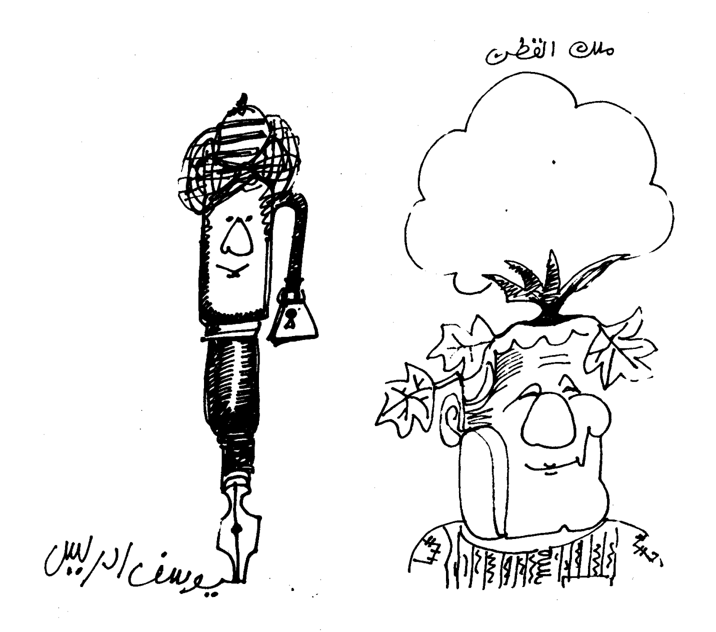
* قال لى ان تنظيم الثورة السياسى شبه ميت ، فقلت له انه يمكن الاستعانة بكل سياسى لم يخن قبل الثورة من شيوعيين واخوان ووفديين ومصر فتاة وحزب وطنى . الجميع بلا فيتو ، يحلّون تنظيماتهم ويكُونون « الاتحاد القومى » . وقمت شخصيا بالوساطة بين الثورة وقادة المنظمات الشيوعية حوالى عام ١٩٥٨ فوافق بعضهم ولم يوافق البعض الآخر .

- من الذى اعترض ومن الذى وافق ؟

* **اعترض الحزب الشيوعى المصرى ووافق تنظيم شهدى عطية الشافعى ، ووافق محمود العالم .**

- الذى اعرفه ان احدا لم يوافق ، وان المباحثات التى جرت بين السادات ومحمود العالم انتهت سلبية ولو ان تنظيما ضخما كتنظيم شهدى عطية قد وافق ، فلماذا سجنوهم وعذبوهم وقتلوا شهدى شخصيا ؟

* **انا احكى لك شهادتى ، وانت حر فيها ، وارجو ان تسمعنى الى النهاية .. فالذى رفض لم يكن شهدى عطية بل جمال عبد الناصر . هو الذى رفض . كان السادات هو الذى فوضنى بينى وبينه وليس رسميا . وما حدث هو اننى عملت حينذاك فى « الاهرام » ونشرت حديثا مع السادات يتضمن هذا المعنى او الفكرة او الاقتراح ، وفى السابعة من صباح اليوم الذى نشر فيه الحديث اتصل عبد الناصر بمحمد حسنين هيكل وقال له : هذه « الجبهة » التى يتكلم عنها السادات وادريس هى فكرة الشيوعيين ضد الاتحاد القومى ، وانا لا اسمح بذلك . والطريف ان الشيوعيين اعتبرونى رسولا لعبد الناصر وعبد الناصراعتبرنى موفدا منهم . وراحت اذاعة عبد الكريم قاسم فى بغداد تذيع مسلسلا عن هذا الموضوع . وكانت النتيجة اننى فُصلت من كل اعمالى دفعة واحدة ، وعدت الى زوجتى بعد ستة اشهر من زواجنا عاطلا عن العمل .**


ملك القطن
يوسف ادريس

الفصل السابع

النهايات فى البدايات

قال لى احد الزملاء انه منذ سنوات كتب ونشر اكثر من ثلاثين مقالا ضد ادباء مصر وكتابها ممن ايدوا كامب ديفيد ، واستثنى من بينهم واحدا فقط هو يوسف ادريس . اضاف ان الذين هاجمهم كانوا اما « مؤمنين » بموقفهم يستحقون الخصومة من إيمان مغاير ، او انهم خائفون فهم يستحقون اللعنة . ويوسف ادريس لم يكن من هؤلاء ولا أولئك ، وانما هو رجل عانى الويلات الجسدية والمعنوية حتى اشرف على الموت مرات من هول الخطر المحيق ، فمن نحاسب ، هو المهدد فى القلب والاعصاب والعمود الفقرى وصاحب الموهبة الكبرى التى ستبقى لاهلنا زمنا طويلا ، ام نحاسب الذين هددوه وهددونا معه بضياع هذه الموهبة ؟

استعيد كلمات زميلى وأنا اطيل التحديق فى هذه المرحلة التى لا يذكرها يوسف ادريس الا فى بضعة اسطر كأنه لا يريد ان يتذكرها . ولذلك « يتفرغ » للكلام عن الماضى .

والانسان عموما ، يجب ان ينسى اشياء معينة فى حياته ، لذلك تُسقطها الذاكرة تلقائيا ، وكأنها استجابت لصاحبها بإعادة ترتيب الوقائع على نحو يسد الفجوات التى قد يبرزها المنطق أو التاريخ أو ذاكرات الآخرين .

لذلك كان حوارى مع يوسف ادريس بحثا عن « الحقيقة الادبية » وليس عن التاريخ السياسى الذى سيعاد ترتيبه دوما . ومن يدرى ، فلربما كانت العبارة الواحدة او الواقعة الواحدة تتخذ دلالة فى مرحلة ودلالة مغايرة تماما فى مرحلة أخرى ، أو انها تكتسب قيمة معينة ثم تمحوها قيمة مختلفة ، للعبارة الواحدة او الواقعة الواحدة .

مثلا ، هناك اكثر من ناقد يتكلم عن « الذاتية » التى انتقل اليها أدب يوسف ادريس فى « اللحظة الحرجة » أو « ألفرافير » . وكانت الذات او الذاتية ترادف الشخص او الشخصية فى حقبة ماضية عُقدت خلالها البطولة للغيرية والموضوعية . ولذلك كان مصطلح الرؤية الذاتية او التجربة الذاتية توصيفا سلبيا . وعندما نقرأ الآن النص نفسه للناقد ذاته ، فاننا نقرأه باعتباره تقييما إيجابيا .

ومثلا ايضا ، عندما نعرف ان يوسف ادريس قد شارك فى معارضة عبد الناصر مع التنظيم الذى ينتمى اليه فى السنوات الاولى للثورة ، وانه لم ينضبط ذات يوم أخر حين بادر التنظيم الى التأييد ، نقول فى ذلك الوقت ان يوسف ادريس ليبرالى وغير ثورى . اما الواقعة ذاتها فنبصرها اليوم من منظور مختلف فنقول ان الكاتب هو الثورى لانه اتخذ موقفا صحيحا . ولو أن هذا الموقف فرض نفسه فى ازمة مارس ١٩٥٤ ربما تغير وجه التاريخ .

هذه النسبة التاريخية اذن فى الحكم والتقويم على مسيرة الفرد ، لا يجوز ان نفرضها على ابداعه الفنى اذا كان كاتبا . اى لابد للجمال من ان يتمتع بما توفره له خصائصه الكامنة فى طبيعته المستقلة وغير المنفصلة عن التاريخ .

ولقد كتب يوسف ادريس اعمالا تنقد اليسار واخرى تنقد الثورة الناصرية وثالثة تنقد التاريخ كله والعالم .. فهل يجوز ان نرى هذه الاعمال من زاوية النقد السياسى او الفلسفى الذى تحمله ، ام ان هذا الاختزال يسىء الى رؤيتنا ويحرمنا متعة الجمال العميقة ؟

حتى ولو حدث أى تشابه او تشابك بين العمل الفنى والواقع السياسى ، يجب ان نستوعب العمل الادبى فى بنائه المركَّب الشديد التعقيد والبالغ الثراء معا . وهو البناء الذى يشتمل بالقطع على العنصر السياسى الذى لا يعود ـ فى عملية الابداع ـ كما كان لأنه يدخل نسيجا جديدا من اللغة والخيال ينأى به عن مستواه الواقعى السابق .

اقول ذلك فى ختام هذه المواجهة الصعبة بينى وبين صديقى يوسف ادريس ، حتى نضع مسافة ممكنة ـ ونحن نقرؤه ـ بيننا وبين شخصه من جهة ، وبيننا وبين التاريخ السياسى من جهة اخرى . وأقول مسافة ، وليس عازلا . وسوف تأتى أجيال ـ ولقد أتت ـ لم تعش بنفس الدرجة من الحرارة تلك الاحداث التى تشكل اطارا سياسيا لأعمال يوسف ادريس . سيقرأ الناس هذه الاعمال بعيون جديدة تخلو من الانحيازات الفكرية او السياسية المسبقة ، وستخلو حتى من الوقائع التاريخية . ويبقى امامهم فقط هذا العالم الساحر الملىء بالاحلام والاحزان والرؤى والاحباطات والامانى والآلام والاشواق ومحاورات اليأس والرجاء .

ـ كان فتحى رضوان هو الذى تدخَّل بصفته وزيرا فى الحكومة ، لعودتك الى أعمالك ؟

● هذا صحيح تماما ، وقد بدأت الظروف تتغير ايضا .

ـ حينئذ بدأت تكتب رواية « البيضاء » ؟

● نعم ، لا ، كنت قد بدأت كتابتها عام ١٩٥٦ بعد خروجى من السجن ، ولكنها لم تنته الا عام ١٩٥٩ .

ـ وهى ذاتها المرحلة التى بدأت فيها رحلتك المسرحية من « ملك القطن » و « جمهورية فرحات » اللتين مُثِّلتا عام ١٩٥٦ وبدأت شعر بخطورة المسرح ؟

• هذه القصة الجديدة التى كتبها الصول فرحات لفيلم سينمائى تحكى كيف ان قصة من داخل القصة الاصلية يعرضها مسرحنا ، فتبدأ المسرحية فى قسم البوليس ، وتتخللها بعض مشاهد السينما عارضة القصة الثانية ... هذه هى الطريقة التى اختارها المؤلف عندما حوّل قصته الى مسرحية متحديا اصول الفن المسرحى الذى نعلم انه لا يسمح بان يجلس ممثل على خشبة المسرح ليقصّ على المشاهدين قصة باكملها ، دون ان يبعث الفتور فى نفوسهم او يثير فيها الملل . وفى الحق انها تجربة جديدة بالغة الخطورة .

... كانت هذه المسرحية مغامرة من المؤلف والمخرج والممثلين ، ولكننى حمدت الله لنجاحها رغم خروجها على اصول المسرح والتاليف المسرحى ، وحمدت الله اكثر من ذلك لانها احتفظت بخصائص يوسف ادريس الذى يتميز قبل كل شىء بمهارته ككاتب للقصة القصيرة ، وكفنان يرسم ما يمكن ان نسمية بالمنياتور الادبى .

واما المسرحية القصيرة الثانية « ملك القطن » فهى الاخرى قد كانت اقرب الى اللوحة الاجتماعية منها الى المسرحية ، وان كانت لوحة حيّة صادقة تمثل حالة فعلية كانت سائدة بين الملاّك الجشعين والفلاحين المغبونين الذين يجاهدون جهاداً مريرا لكى يستخلصوا ثمرة جهدهم من بين براثن اولئك الملاك .

محمد مندور

* كنت أشعر بأننى ابحث عن المسرح المصرى ، كنت أجرب اشكالا ليست مجرد أشكال زخرفية ، وانما هى قلب العمل وروحه . لم اكن اريد ان اكرر توفيق الحكيم ، وهو نفسه كان يجرّب الى آخر يوم فى حياته . كان هدفى منذ البداية هو عروبة المسرح ومصريته .

* هذه مسالة سوف يثور معك بشانها الخلاف فى مسرحية « الفرافير » ، ليست المسرحية ذاتها مثار الخلاف ، ولكنها المقدمة التى نشرتها فى « الكاتب » وفى الطبعة الاولى .. اى المبرر النظرى . ولكن دعنا الآن من هذه النقطة فسياتى دورها ، خاصة وانك عدت الى القالب الكلاسيكى فى « اللحظة الحرجة » .

مقاطعات

(١)

• أدخلت على هذه المسرحية تعديلات مثيرة بناء على توصيات لجنة القراءة وغيرها من الجهات المختصة . ولست ادرى الى أى حدّ افادت هذه التعديلات المسرحية والى أى حد

اضرت بها ، ولكننى احسست عند مشاهدتى لها انها لم تستطع ان تقنعنى الاقناع الكاف لا من ناحية مضمونها الانسانى ، ولا من ناحية الأصول الفنية للتأليف المسرحى .

... ان رغبة المؤلف أو اضطراره الى ان يخفف من روح الهزيمة التى كانت متفشية ف النص الأول من المسرحية ، هو الذى دفعه الى ادخال هذه التعديلات التى تبدو مصطنعة غير متسقة مع مقدمات المسرحية .

... وهكذا اثبتت هذه المسرحية ان ترقيع النص الاصلى لا يضمن استقامته من الناحية الانسانية والناحية الفنية ، مادام التصميم الاصلى للمسرحية وفكرتها الاساسية لم تكن سليمة واضحة متسقة ، وكان من الممكن ان يستطيع مخرج آخر ان يخفف من وضوح ما يبدو مفتعلا بعد التعديلات التى أُدخلت على النصّ الاصلى .

محمد مندور

(٢)

... وقد نحمد ليوسف ادريس شجاعته الفنية والاجتماعية لاختياره هذا النموذج الحائر ، رغم انه يسلبنا اعتزازنا بموافقنا البطولية ف بورسعيد .

... ف ختام المسرحية فقدت المعركة الوطنية دلالتها او اختفت او على الاكثر تضاءلت ..

محمود أمين العالم

من ١٩٥٧ الى ١٩٥٩ يمكن ان تسميها فترة التشرنق التى ستخرج منها فراشة الستينيات .

— انت تتكلم عن نفسك ام عن المجتمع ام عن السلطة الناصرية ؟

* عن الجميع .

— مستحيل .

* لماذا .

— اولا ، لان الستينيات مزدوجة النُتائج ، فقد بقيت المعتقلات واقبلت الهزيمة وايضا اقبلت التأميمات والمزيد من الاصلاح الاجتماعى ، فأى ستينيات تقصد ؟

* اقصد حتى اوائل ١٩٦٧ ، أما المعتقلات فهى موجودة منذ البداية واستمرت ، فلا جديد بشأنها . ولكن الجديد هو الانحياز الواضح لجمال عبد الناصر الى الشعب . وهو انحياز على طريقته ، ولكنه إنحياز .

— لقد بدات الستينيات بانفصال الوحدة المصرية ـ السورية ، وانتهت بالهزيمة أليس كذلك ؟

* نعم ، ولكن التحول الاجتماعى بالتأميمات الواسعة كان انحيازا حاسما الى جانب الشعب .

ـ هذه الازدواجية فى الثورة لها ما يماثلها فى أدبك ؟

* بأى معنى ؟

ـ **قلت ان الفترة من ١٩٥٧ الى ١٩٥٩ كانت فترة التشرنق قبل انطلاق فراشة الستينيات . هذه الفترة شهدت انتصار مصر السياسى فى عدوان السويس وبداية الوحدة المصرية ـ السورية والتمصير الشامل للمصالح الاجنبية . واستمر الاتحاد القومى ، وبرزت الدعوة الى اشتراكية عربية ، منبثقة عن واقعنا ، ، وبدأت إعتقالات اليسار .**

فى هذه ، الشرنقة ، انت كتبت مسرحية ، اللحظة الحرجة ، ورواية ، البيضاء ، . والسلبية او الانكسار او التخلى هو البنية الدرامية للبطل .

* سبق ان أدليت بإعتراف حول حمزة فى ، قصة حب ، وسعد فى ، اللحظة الحرجة ، ويحيى فى ، البيضاء ، ، وانهم ثلاثة وجوه لبطل واحد ، أو بطولة واحدة مركبة من السلب والايجاب .

ـ هل تتصور انك ، تتكلم ، فى أعمالك عن السلب والايجاب بالمعنى الشائع لدى المجتمع أو النظام ، أم بمعنى يخصك انت ؟ ويعكس الى حدّ تطوراتك الشخصية ؟ اى ان ما يراه المجتمع أو النظام سلبيا قد تراه انت ايجابيا ، وقد لا يكون للبطولة بنيتها الدلالية الواحدة عندك وعند الآخرين .

* حمزة بطل ايجابى لرفع الروح المعنوية عند المناضلين ، وسعد بطل يجسد الخوف ، ويحيى هو التمرد بحثا عن الاصالة والحرية . هذا كل ما هنالك .

ـ حمزة كان الحلم ويحيى هو الحقيقة ، ام ان حقيقة يحيى كانت ترتدى قناعا يسمى حمزه . أم انهما حقيقتان فى مرحلتين مختلفتين ؟

اعتراض

، كان حمزة يتحدث عن نفسه من خلال حديثه عن قضيته .. كان يوضح نفسه من خلال توضيح قضية الثورة . لم يكن هنك ما يفصل بين ذات حمزة الثورى وبين قضية الثورة نفسها . اما يحيى فكان يتحدث عن قضيته دائما كشىء منفصل عن نفسه . كانت الثورة دائما شيئا مستقلا عن ذاته او جزءا التصق به ولم ينمّ عن داخله .

ان قصة الحب فى (البيضاء) رغم انها تحتل القسم الاكبر من الرواية ، فانها تبدو كمجرد تبرير لتقديم قصة الثورى الذى يتخلى عن ثوريته بالتدريج وينفصل عن جماعته خضوعا لذاته المتضخمة . ولكن يوسف ادريس لن يقول لنا ان يحيى يتخلى عن الثورة وينفصل عن الجماعة . سيقول لنا انه يرفض الشكل (الخواجاتى) للثورة ، ويبحث عن شكل يؤدى الى الصعيد والى بحرى وليس الى اوروبا .

.. ليس لتبرير الذات فى العمل الفنى الا معنى واحد : ان الفنان اذ يبرر ذاتية بطله او ذاتيته الخاصة ، فانما هو يعتقد ان هذه الذاتية مساوية للعالم الواقعى كله ، او انها تستطيع ان تحقق صدقها الخاص بصرف النظر عن مقدار صدقها مع الحقيقة . ولكن رواية (البيضاء) تثبت العكس : ان التبرير يظل تبريرا بكل ما فيه من بعد عن الصدق .

سامى خشبه

— هل تشعر أنك توحدت يوما مع الثورة ، أعنى النظام الناصرى ، سلبا وايجابا ؟ لا أظنك فعلت ، فكيف تفسر البطولة السلبية فى موازاة الزمن السلبى للثورة ؟

* الشعب كان مع عبد الناصر ، لانه كان يحب الفقراء والعمال والكادحين فعلا ، وكانت قضيتهم عنده تحجب قضية المثقفين وما ينادون به من حريات ونظريات . وقد حقق عبد الناصر دون شك للفلاحين والعمال وذوى الدخل المحدود مالم يحدث فى تاريخهم من قبل . اعطاهم الكثير الكثير من الحقوق ، ولكنى كنت اقول ان للثقافة حقوقا ايضا ، لامن اجل المثقف وحده بل من اجل الفلاح والعامل كذلك ، فحتى يصل الحماس والفرح الى مرتبة الايمان ثم الى مرحلة الوعى ، يحتاج الى ثقافة حرة من كل قيد .

— هل تتوقف عند نتائج الثقافة الناصرية ان جاز التعبير عن الازدهار الحقيقى للآداب والفنون ، والانكسار الحقيقى للفكر ؟

* لقد أصبح فكر الدولة هو الفكر السائد ، وبالتالى قُضى على الفكر تماما . لم تكن تجرؤ على نقد اشتراكى للاشتراكية المطبقة . النقد ممنوع ، فالفكر ممنوع . وحدث نوع من التجميد السلمى لما هو قائم دون تفاعل أو تغيير او تجديد . يوسف السباعى الكاتب الرومانسى هو رمز الثورة فى الحياة الادبية وفى الواقع ليس هذا صحيحا بالمرة . كان وهناك الى جانب السباعى عبد الحليم عبد الله وأمين يوسف غراب واحسان عبد القدوس . وفى المجلس الاعلى للآداب والفنون كان هناك العقاد وباكثير وزكى نجيب محمود . هؤلاء وأمثالهم كانوا يمسكون بمقاليد السلطة الثقافية للثورة فى مصر الناصرية . ولم يكن هذا صحيحا على الاطلاق . كانت سلطة الثقافة باسم الثورة شىء ، والثقافة الثورية شىء آخر تماما . كان الادباء اليساريون فى الساحة ، ولكن على الهامش . اكرر ان القيادات الثقافية كانت فى اغلبها محافظة وتقليدية ولا تعبر مطلقا عما حدث فى الحياة الاجتماعية المصرية . وهذا أيضا شرخ عميق بين ما هو مفروض من أعلى بالقوة ، وما هو شعبى وثورى فعلا .

— هل يعنى ذلك انه بالرغم من حماسك لإنحياز عبد الناصر الى الجماهير بين عامى ١٩٦١ و ١٩٦٢ كنت تشعر كمثقف بالاحباط الذى يبرر كتابة « الفرافير » وعرضها عام ١٩٦٤ ؟

* كما قلت لك كنت أبحث قبل ذلك عن المسرح المصرى شكلا وموضوعا . وبدأت اكتب عملا يمثله الفلاحون العمال الهواة فى « السّامر » لم يكن أحد يسمع عن مسرح السامر فى ذلك الوقت .

— السّامر كان معروفا حتى فى زمن الحملة الفرنسية ، وبيس هو أول اشكال المسرح الشعبى فى صورته البدائية . كان هناك المقلداتى والحكواتى كما يخبرنا تفصيلا توفيق الحكيم فى كتابه « قالبنا المسرحى » .

* نعم ، ولكن احداً لم يعد يذكره ، نساه الناس أما الآن فهناك مسرح سامر حقيقى .وبدأت اكتب المسرحية للسامر . وايضا كان فى السامر سيد وفرفور ، وذات مرة سأل فرفور سيده بالصدفة : لماذا أنت سيدى ، لماذا لا اكون انا سيدك ؟هنا شعرت بأننى اضع يدى على العرق الذى ينبض (بلغة الأطباء)وكتبت « الفرافير » فى اسبوع واحد . وتركتها شهرا . ثم عدت وكتبت فصلا جديدا يحاكم فيه فرفور الفلاسفة وقدمتها الى المسرح عام ١٩٦٢ واذا بكل من يقرأها يقول لى انها ليست مسرحية . كل المخرجين قالوا لى انها غير قابلة للتمثيل ، الى ان جاءنى سعد أردش واخبرنى ان هناك شابا عاد من بعثته فى ايطاليا وراسه « مليان جنون وعبقرية » ، أعطه المسرحية ولنر ماذا يكون من أمره هل هو مجنون أم عبقرى ؟ قابلت الشاب واعطيته المسرحية ، فاذا به يعود الىّ وقد التقط « العرق النابض » نفسه . كان هذا العبقرى هو كرم مطاوع . وأخذت المسرحية طريقها الى المسرح القومى ، وتم عرضها عام ١٩٦٤ فقامت القيامة .

شـــهادات

« لم اسمع باسم فرفور ابدا وانما كان بطل السامر فى طفولتى يُعرف بجعلص .

.. واتجه اول ما اتجه الى رفض ما قدم به المؤلف مسرحيته من انه استوحى المسرح المصرى الاصيل ، وقد سبق لى ان رفضت الزعم بان المسرح المعروف لنا فى مصر له اصول عتيقة تمتد على طول التاريخ القومى حتى لتبلغ جذورها العصر الفرعونى .

.. ارفض تماما ان يكون لقصة يوسف ادريس التمثيلية اساس فى تاريخ مصر الفرعونى او القبطى او الاسلامى . ولا افهم لماذا يتمسك المؤلف باصول لا وجود لها ، او على الاقل لم اجد لها اثرا فى مطالعاتى الطويلة الاّ بعد حملة بونابرت على مصر .

اما ان الفرافير مسرحية مصرية ، باعمق ما تكون المصرية ، وان لها اصولا راسخة فى حفلات سمرنا الشعبى على مدى العصور ، فذلك ما اكدته عند مشاهدتى لها فى ليلتها الأخيرة . الدكتور ادريس استطاع قطعا ان يحول شتى صور السامر والمولد والادباتى ومجالس التنكيت والقافية .. الى صيغة تمثيلية ، مستعينا ـ بقصد او بغير قصد ، شاء او لم يشأ ـ بالقوالب والصيغ والاساليب المسرحية التى عرفتها اوروبا منذ العصر الكلاسيكى حتى عصرنا الحاضر .

حسين فوزى

(٢)

« يوسف ادريس المفكر يرى بفكرة القاصر شيئا ، ويوسف ادريس الفنان يرى ببصيرته السليمة شيئا آخر .

وقد افسد جمال هذا العمل الجميل وضيع عمق هذا العمل العميق فى مواضع عدة حين استسلم لنظرياته السقيمة عن العودة الى تقاليد السامر .

.. ولكنها (الفرافير) تعبير صادق عن ذلك القلق الوجودى الخصب الذى نجده اشبع مايكون بين مثقفى حضارتنا الراهنة ممن يرون ان مشكلة الوجود الانسانى داخل الدولة او النظام او المجتمع ، او تحت السلطة ايا كان مضمونها وحدودها ، مشكلة فلسفية محيرة قائمة بغير حل . اما يوسف ادريس فقد ابتكر معنى جديدا ، وهو انه ربط هذه المشكلة بنظام الكون كله ، وجعلها من (طبيعة الأشياء) . ومع ذلك فهو لاينسى ان يؤكد نزوع الانسان الدائم نحو الحرية والفكاك من اسر الضرورة ، ولو ادى هذا الى تغيير نظام الكون . وهذه جرثومة الفوضوية فى تفكير يوسف ادريس ، ولكنها فوضوية راقية ليس فيها مكان لأحلام مراهقة بسقوط الأغلال عن بنى الإنسان . فوضوية راقية تضع الانسان المتمرد على اغلاله شامخا امام نواميس الوجود .

.. انه فى يقينى اقرب كتاب مسرحنا الجديد الى فكرة المسرح الذى يتجاوز حدود الزمان والمكان ، وان كان لايزال امامه شوط طويل ..

لويس عوض

(٣)

« الجزء الثانى من هذه المسرحية لم يكن النص الذى سبق ان قراته فى لجنة القراءة ، بل قد تغير تغيرا كليا .

.. لم افهم سر ذلك الفزع المظلم الذى انتاب فرفور فى الجزء الثانى من المسرحية عندما اخذ يتامل فلسفيا وضعه الاجتماعى كتابع لسيد ، ثم عجزه المطلق عن العثور على حل لهذا الوضع . ويخيل الى ان ربط المؤلف الوضع الاجتماعى لفرفور وسيده بقوانين الكون والطبيعة ، هو مصدر الاستحالة فى حل المعضلة التى واجهها فى مسرحيته ، ولكن المؤلف قد نسى ارادة الانسان عندما اراد ان ياخذنا بقانون المادة ، فارادة الانسان قد سيطرت ولاتزال تسيطر على المادة وقوانينها . وكذلك فعل وسيفعل الفرافير فى بلادنا وغيرها من بلاد العالم ، عندما حطموا سيطرة السادة واستغلالهم . وها نحن فى وطننا قد حللنا هذه المشكلة على النحو الذى يستطيع ان يبدد احزان يوسف ادريس ، فنحن لم نحول السادة الى فرافير ولا الفرافير الى سادة . واذا كانت ضرورات الثورة قد اضطرتنا الى اجراءات استثنائية قد يبدو فيها حجر على/الحريات ، فاننا قد تخطينا بحمد الله هذه المرحلة لنصل الى المرحلة الجديدة التى ليس فيها سادة وفرافير ، اذ السيادة قد اصبحت ويجب ان تظل للدستور والقانون باعتبارهما معبرين عن ارادة المجموع ، ويجب ان يخضع لها الجميع سادة وفرافير سابقين » .

محمد مندور

(٤)

« ليس السامر الذى يتحدث عنه يوسف ادريس ويحاول ان ينسب اليه ملامح ليست له الا لونا من الوان الفكاهة والقافية .. وشخصية فرفور التى ينسبها يوسف ادريس الى السامر الشعبى لاتحمل من المصرية الا اسمها فهى شخصية عالمية .

لقد حقق يوسف ادريس للمسرح المصرى عالمية رائعة المستوى من خلال هضمه وتمثله لاجتهادات المسرح العالمى الحديث ، وجراته البالغة فى علاج مشكلات الوجود الكبرى » .

صلاح عبد الصبور

(٥)

« ليست مسرحية الفرافير فى جراتها مجرد دلالة على شخصية الفنان الذى كتبها فقط ، ولكنها دلالة قوية على مجتمعنا فى عام ١٩٦٤ ، ان هذا العام فى بلادنا هو عام الديموقراطية بلاشك . فهو العام الذى تم فيه اعلان الدستور المؤقت ، وتم تكوين مجلس الامة ، وهو العام الذى تم فيه الافراج عن جميع المعتقلين والمسجونين السياسيين ، ويمكننا أن نقول كذلك ان عام ١٩٦٤ هو ايضا العام الذى ظهرت فيه مسرحية الفرافير .. فهذا تاكيد لاننا نعيش فى عام الديموقراطية .

ولكننا مع ذلك لانستطيع ان نقول انه ـ المؤلف ـ قد نجح فى العثور على هدفه من الناحية الشكلية على وجه الخصوص ، فماذا يميز شكل مسرحية الفرافير عن الشكل الغربى ؟ ان كل جديد فى المسرحية قد سبقه اليه كتاب غربيون .

.. ولاشك اننا لم نعد نقبل من اى كاتب أن يكون ادبه مجرد دعوة الى الاشتراكية ، ان مجرد الدعوة الى الاشتراكية كانت مقبولة قبل عام ١٩٦١ اما الآن فقد خطا مجتمعنا فى الطريق الاشتراكى خطوات واسعة ، واصبح من الضرورى ان تتغير رؤى الكاتب وتتنوع .

.. ان الفرافير ليس فيها انحراف ايديولوجى .. وليس فيها ما يناقض موقف الفنان الذى يحرص على مسؤوليته امام مجتمعه ومواطنيه » .

رجاء النقاش

(٦)

« لا عليكم بهذا كله (السامر الشعبى) لانه فى حد ذاته لا يكون شيئا جديدا يصلح .. (والفرافير) لا تحتكم الى فلسفة متكاملة ، وانما معاناة لافكار شخصية لم يصل فيها صاحبها بينه وبين نفسه الى راى فطرحها على الجمهور ، ووراءه من التجارب الفنية مايجعلها قابلة للعرض الدرامى .

.. وينتهى الى نتيجة مخالفة لما يعتقده هو نفسه بغية أن يهز الناس الى يقظات من الوعى المتزايد » .

نعمان عاشور

(٧)

« أحد الأعمال الفنية التى يقال انه لايمكن أن يكون الانسان بعد رؤيتها هو نفسه قبلها » .

محمد عودة

لعلك لاحظت ان ثمة اجماعا حول عدم صحة ما ذهبت اليه من انك اكتشفت قالبا مصريا هو السامر . وثمة اجماع آخر حول ما اسماه البعض بفلسفة المسرحية . ولكن أحدا من النقاد لم يقل انها تمس مسألة الحرية التى غابت . بالعكس ، فقد اتخذها محمد مندور ورجاء النقاش دليلا على تحقق الحرية (التى تسمح بعرضها) هذه نقطة .

والنقطة الأخرى هى ان فكرة الأصالة أو البحث عن الجذور ، كانت شائعة فى سنوات الوحدة . وهى تستند الى منهج معين فى التفكير القومى . ومع ذلك فقد رفض الفكرة حسين فوزى ولويس عوض من دعاة القومية المصرية ، ورفضها غيرهما من دعاة القومية العربية .. فهل الموضوع برمته مقصور على الصلة بشعار الدولة « الانبثاق عن واقعنا » المقصود به عمليا مقاطعة الأفكار الانسانية الكبرى ووصفها المعتاد بأنها « أفكار مستوردة » ؟

النقطة الثالثة : هى انه فى الواقع العملى اتخذت مسرحيتك أثناء الابداع – وبعيدا عن التنظير – مسارا آخر منفتحا على بيرانديللو وبريخت وأونسكو .. بل ورشحها لويس عوض وصلاح عبد الصبور ، على الأقل ، للوقوف على مشارف المسرح العالمى .

.. فماذا ترى ؟

* لاشك ، كما قلت من قبل ، انه كانت هناك اجراءات اجتماعية تقدمية فى ذلك الوقت لاينكرها حتى أعداء الثورة ، بل انهم لاينسونها لانها مست مصالحهم فى الصميم ، هذه الاجراءات التى اتخذت من أعلى وفى غياب الحريات لم تستطع حماية مصر فى الوقت الصعب . لذلك فالسؤال المحورى فى « الفرافير » هو « لماذا انت سيدى ؟ » هل لأنك السلطة أم القدر أم الطبقات أم .. أم .. الى بقية الاحتمالات . ولكن الجوهر يبقى الحرية ، فحتى هذه الاجراءات لم أشارك فى صنعها ، ولعل جماعية التشريع والتنفيذ والرقابة ، هى الجدار الصلب فى مواجهة المجهول والخصوم . هذه الجماعية هى الديموقراطية . ولكن تأمل أصحاب المصلحة الحقيقية فى التغيير وهم ليسوا شركاء فى

انجازه ، بل ظلوا كما كانوا يتلقون القرارات كالأوامر يجب ان تنفذ ، وهم أيضا ليسوا طرفا حقيقيا في التنفيذ ، والأهم في الرقابة . أصحاب المصلحة غائبون وأصحاب الدعوة الى الاشتراكية في السجون . خرجوا حقا عام ١٩٦٤ وكانت الاجراءات في التطبيق فلم يشاركوا في مناقشة اى شىء . وبعد وقت قصير حلوا تنظيماتهم دون مقابل سياسى ، اى دون الجبهة التى رفضها عبد الناصر عام ١٩٥٨ . وبعد وقت اقصر كانت الهزيمة . مستحيل أن تقع هزيمة بهذا الحجم المروع ، فقط بسبب الصهيونية والاستعمار ، وقد كنا على الأبواب دائما . ولكننا كنا نقاوم . كيف انتهت بنا المقاومة الى الهزيمة ؟ لابد أن نبحث داخلنا ولا نكتفى بمهاجمة « الخارج » وكأننا ملائكة ابرياء .

ـ عشية الهزيمة كانت قصصك « الرحلة » و « حلاوة الروح » و « سنويز » و « العملية الكبرى » تعزف لحنا جنائزيا ينعى كل شىء : في القصة الأولى شاب يقود عربة تحمل رجلا تنبعث منه رائحة عطرة . وعند أول اشارة مرور يلفت احدهم نظره الى ان رائحة مغايرة تملأ السيارة فيندهش . تدريجيا تتحول الدهشة الى تقزز من الرائحة النتنة الواضحة ، ثم يخمن انها رائحة الموت الأكيد . تحاصره رائحة العفن بضراوة فينزل الشاب من العربة ويترك الجثة داخلها ويعود على قدميه . ولتكن السيارة لحدا وقبرا لأعز الأموات اليه ، الميت الذى لم يكن يصدق انه يمكن أن يموت .

وفي القصة الثانية لوحة باهرة الألوان لانسان يغرق ، يرفع رأسه ويغرق ، تطل عيناه ويغرق ، يظهر الأنف وتطفو فقاعات الماء ، ويغرق للأبد . وفي القصة الثالثة يضم الاتوبيس اشتاتا من البشر ، ويلاحظ « استاذ الجامعة » ، ان هناك من يضايق امرأة تعانى من الزحام . كان الأستاذ غارقا في مناورات زملائه للبطش به ، ولكن المشهد في الاتوبيس جذب انتباهه وحركه فحاول الانتصاف للمرأة . ولكن واحدا انكر ، ويفاجأ بان جميع الركاب ينكرون مايقول . ويلمح احد طلابه في الأوتوبيس ، ولكنه ينكر معرفته به ، فيقوم الركاب من مقاعدهم ويحاصرونه ويعطونه « علقة ساخنة » . ولا يتوقف الأستاذ عن ركوب الأوتوبيس ، ولكن دون التدخل في شئون احد ، بل الصمت ، حتى لو كان هو ـ وليس المرأة ـ ضحية هذا الصمت .

هل كانت هذه القصص امتدادا « للفرافير » لدرجة استشراف النهاية ؟

* الأدب ليس عملا من أعمال السحر والتنجيم ، ولكن الكتابة المغموسة في لحم ودم المجتمع وتضع اليد على العرق الذى ينبض ، ترى الواقع في شموله واتساعه على حقيقته . ليست هى الحقيقة التى يرغب الحاكم أو الحزب او المستفيدون تلميحها ، وانما هى الحقيقة الواقعية الخافية أو المتخفية أو المخفية . وليست رؤية الحقيقة من جانب الكاتب والفنان نبوءة ، وانما الذى يحدث هو انتقال هذه الرؤية التى يراها الكاتب ، الى عيون الآخرين فتنقشع عنها غشاوة الاعلام المزور وذهول اللهاث وراء لقمة الخبز ، فيرون ما كان ماثلا طول الوقت ، وهو الواقع المهزوم ، من قبل أن يتجلى في الهزيمة العسكرية .

لقد كنت دوما من أنصار المكاسب الاقتصادية ، وكنت دوما كذلك من خصوم حكم الفرد وحكم الشرطة . كنت وظللت دوما من أنصار النظام الحزبى الذى يفسح مجالا

للمحاسبة والمسؤولية والكوادر المؤمنة الواعية . وهى الأمور التى تنبه اليها عبد الناصر ، ولكن بعد فوات الأوان ، فلو أن الاتحاد الاشتراكى والتنظيم الطليعى وبيان ٣٠ مارس قد أنجزت قبل موعدها بعشر سنوات لربما أمكن تفادى هزيمة ١٩٦٧ .

ان القصص التى ذكرتها ويجب أن تضيف اليها « الخدعة » ـ عام ١٩٦٨ ـ كتبتها ضد ما أتمناه ، فقد تصورت أن عبد الناصر سيقوم بثورة ، بعد الهزيمة ، ولكن الوقت كان قد فات رغم انجازه البطولى باعادة بناء القوات المسلحة . لذلك اعتلت صحته اعتلالا قضى على حياته . وهى مأساة ، لأن هذا الاعتلال لايجوز أن نتعامل معه كأمر طبيعى ، بل كاستجابة حادة للتحديات العظمى التى أحاطت به من الداخل والخارج ومن داخله وخارجه ومن الماضى والحاضر .

وتأمل معى هذه المقارنة : « سن يات سن » يهزم فيقول انها الهزيمة الأولى ، ويستمر فى المقاومة حتى النصر . أما نحن فقد كنا فى أسبوع الهزيمة حين انتفض عبد الحكيم عامر لا ليقاوم بل ليقوم بانقلاب .

لم يستطع عبد الناصر ، وما كان ليستطيع أن يتخلى عن صفاته الأساسية : الوطنية والمناورة السياسية والولاء الشخصى . ومن ثم لم يكن مقدرا له ـ للاسف الشديد ـ سوى هذه النهاية المزدوجة : الهزيمة العسكرية والرحيل المبكر .

ـ قبل الرحيل بعام واحد (اى ١٩٦٩) كتبت « المخططين » التى تدرب عليها الممثلون حتى أوقف عرضها ليلة « البروفة جنرال » كما تسمى ، وفى هذه المسرحية اظنك أوحيت بانه يستحيل على الرجل الواحد ان ينجز التغيير مرتين . واذا كان تفسيرى صحيحا ، فان الرسالة لابد انها قد وصلت . خاصة وانك اضفت من خلال البنية الدرامية المباشرة رغم التجريد أن الفرد نفسه لاينجز عملين متناقضين . واذن فهناك ضرورة لتغيير جديد وقيادة جديدة . اليس كذلك ؟

* فاذا لم يحدث التغيير على نحو طبيعى ، أى نحو الأفضل دون اكراه ، فانه يحدث على نحو غير طبيعى وباكراه ، سواء تمثل هذا الاكراه فى الموت المباغت ، أو فى سيطرة أكثر العناصر سلبا على الحكم . وهذا ماحدث .

وثيقة

« سرت فى شارع سليمان باشا حيث الكرنفال الرمضانى بعد المغرب وعيناى تتملصان من الزحام ، تزحفان على الاعلانات الملونة المضاءة بحثا عن مسرحية تستحق الاهتمام او تلفت الانتباه .. عبثا .. واخيرا التقت نظراتى بلافتة اعلانات تعلن عن افتتاح مسرحية (المخططين) ليوسف ادريس .. فرحت ، وهرولت باتجاه المسرح رغم اننى كنت اعرف سلفا ان التذاكر لابد وان تكون قد نفدت .. قررت أن اجرب حظى فى السوق السوداء .. وحينما وصلت الى الباب فوجئت بمنظر مؤسف .. كان هناك زحام ، استطعت ان اميز خلاله عددا من ابناء مصر وصحفييها والعاملين فى حقل الفكر بها ، وعلى وجوههم حزن عميق كانهم عادوا للتو من جنازة طفل غال ، ثم اكتشفت انهم قد

عادوا فعلا للتو من جنازة طفل غال ، اذ تم دفن المسرحية قبل أن تولد بساعات .. بالضبط اغتيالها .. اغتالها الرقيب . وكانت تسرى بين الجميع همهمة أسى مكتومة ، وتفوح منه رائحة الاثارة والخشية والقلق .. كانوا تماما كجمهور شهد للتو جريمة علنية ومانزال جثة القتيل التى تنزف دما حارا وبغزارة مكومة فى زاوية ما من زوايا الشارع .. ودرت حول المسرح ابحث عبثا عن القتيل فلم اجده .. لكننى شاهدت يوسف ادريس يسير مترنحا كمن اغمد فى صدره خنجر غير مرئى » .

غادة السمان

ـ فى « النداهة » من يهزم من ؟ هل هى مصر الفلاحة التى هزمها الغرب التكنولوجى ، أم ان المراة التى قاومت « الخواجا الغازى » لم تستسلم له ولا لزوجها « القروى المتخلف » فلم تعد الى هذا ولا الى ذاك بل هربت من سجن الخدم وسجن السادة على السواء ؟ هذه كانت رؤية جديدة لواقع ما بعد الهزيمة . ولنرصد بقية الرؤى : قال البعض نعم لم نصمد أمام التحدي التكنولوجي . وقال البعض الآن بل اننا ابتعدنا عن الدين . وقال البعض الثالث انها الليبرالية الغائبة . واجتمعت التيارات الثلاثة حول سقوط الاشتراكية والقومية العربية .

* سقطت فقط الشعارات المزيفة .

ـ ليس هنا ما أريدك أن تفكر معى بشانه . هل تظن ان هناك رؤية كاملة قد سقطت وان عصرا كاملا قد انتهى ، وان الأدب لم يفلت من هذه النهاية ، فلم تعد هناك قدرة لدى الجيل السابق (نجيب محفوظ ، توفيق الحكيم ، حسين فوزى ، لويس عوض ، يحيى حقى ، زكى نجيب محمود ... الخ) لابداع رؤية جديدة ؟

* طبعا هناك رؤية انتهت ، ولا يستطيع هؤلاء بكل المقاييس ابداع رؤية جديدة .. فمثلا تعقب الأحداث اليومية واستيحائها لتأليف أعمال فنية يؤدى بالضرورة الى سطحية الفكرة وسطحية التناول .

التجربة كانت أكبر من ذلك . كان هناك زعيم له عيوب ارتضاه الشعب بعيوبه . وفى اللحظة الدرامية انكسر هذا الزعيم ، فلم تعد هناك قضية تحمل اسمه أو مرحلته . هناك قضية جديدة تستلزم رؤية أو رؤى جديدة .

ـ هل توافقنى على انه فى الوقت نفسه كان ثمة جيل جديد يتخلق ابداعيا ويعانى اهوال المخاض والتجربة الجديدة ؟

* هذا الجيل كان « ردة فعل اجتماعية » للنكسة . واذكر انه فى عام ١٩٦٩ كتب محمد حسنين هيكل مجموعة مقالات يبرر فيها الهزيمة بأنها هزيمة جيل وليست هزيمة نظام أو دولة . وبعدها مباشرة دعوا الى مؤتمر للأدباء الشبان ليدينوا الأجيال الأدبية السابقة . وقد رفضت المشاركة أنا ونجيب محفوظ فى الاشراف على هذا المؤتمر لاننا أحسسنا ـ أو اننى أحسست ـ بانها لعبة من النظام ليضع عبء الهزيمة على أكتاف الكتاب . وهو الذى ضربهم طول الوقت ، ولكنه التملص من المسئولية فى ادارة المجتمع . حدث نوع من الغوغائية فاقتنع

بعض الشبان بانها هزيمة جيل وليست هزيمة نظام ورؤية . ومن مؤتمر الزقازيق هذا شاعت فكرة ازاحة الجيل السابق بل الأجيال السابقة كلها ، وتسليم الحركة الأدبية لهؤلاء الشبان . كان الكلام يدور عن « جيل » و « أجيال » وليس عن رؤى . وشممت رائحة الفضيحة التى تزكم الأنوف ، فهناك من الأدباء (الشبان) من ينتمى الى أكثر الرؤى تخلفا وسلفية وانحطاطا ، وهناك أمثالى ممن لهم رؤية لو أخذ بها النظام لما هزم . أم أنهم ضد النظام ، فكيف يرعاهم ، وان كانوا معه فأين الطليعة اذن ؟ لقد وقفت بوضوح وحسم ضد هذا الاتجاه المدمر ، لان الموضوع لم يعد شخصيا ، أصبح سياسيا . وخضت المعركة ضد قادة هذا التيار . ولكن المعركة لم تنسنى موقفى الثابت والأصيل من المواهب الحقيقية والابداعات ، فكنت أنا الذى قدمت صنع الله ابراهيم ويحيى الطاهر عبد الله وغيرهما كثيرين سواء فى « الكاتب » أو فى مقدمة أو فى الاذاعة او بتزكية العمل للنشر . أظننى ساعدت الكثيرين ، وهذا واجبى وحقهم على . ولكن أشباه اليساريين أو الأشباح اليسارية التى لا تعرف حرفا عن تاريخ اليسار فى مصر توهمت انها تستطيع فى غفلة من الزمان (هى غفلة الهزيمة) أن تستولى على الحكم الأدبى . وقد التقت موضوعيا ومباشرة مع اليمين الثقافى والسياسى على السواء . وأسألهم من كان يساعدهم ماديا قبل كل شىء .

ـ لست اعرف من تقصد على وجه التحديد ، فانا لم احضر مؤتمر الزقازيق ، وكنت فى حينها موفدا من مجلة « الطليعة » فى رحلة أوروبية طويلة . ولكنى احب ان اتفق معك حول نقطة واحدة ، هى ان (المئات) من الأدباء الشبان لا تعكس الرقم الحقيقى لأصحاب المواهب . وهؤلاء نشأوا وتربوا وكبروا وهم خصوم النظام ، وهم أيضا ليسوا خصومك . وقد يختلفون معك فى مواقفك أو فى أسلوب الكتابة . وهذا حقهم . ولكنهم جميعا يحترمون تاريخك وتجربتك ويقدرون ابداعك تقديرا عاليا ، ويرون انك اثرت فى تكوينهم . قل لى ، من هم الذين تابعتهم من هذا الجيل وتشعر تجاههم بانهم من المبدعين حقا ؟

* صنع الله ابراهيم وعبد الحكيم قاسم وابراهيم أصلان وجمال الغيطانى وبهاء طاهر . ولكن مشكلة هذه المواهب التى لا غش فى اصالتها ، انها لم تقدم الرؤية البديلة بعد . لقد سقطت رؤية . حسنا . وماذا بعد ؟

ـ ليس هناك ادب بلا رؤى . الا ترى معى ان الرؤية او الرؤى الجديدة قد تخلقت فى اللحظة عينها التى سقطت فيها الرؤيا الأساسية السابقة ؟

* نعم ، ولكنها رؤى متعجلة ذاتية . تفتيت الرؤية العامة يحتاج الى الرؤية العامة البديلة ، فهى الروح . أين هى ؟

ـ اظنها موجودة فى البحث الدؤوب عن بنًى جمالية جديدة من خلال التجارب الجديدة فى التعامل مع الواقع .

* طبعا ، هناك تجارب عظيمة وجديدة فعلا ، ولكن الرؤية العامة التى تستطيع استخلاصها من أعمالى كالحرية والمقاومة وما الى ذلك ، أين هى فى الأعمال الجديدة .

ـ انها تنظم مجموع الأعمال ولن تتجسد فى عمل واحد . ومع ذلك أستطيع القول أن الحرية والعدالة والمقاومة أقرب الى الشعارات لا الى الرؤية التى تحتاج غوصا فى تضاعيف البنية

الأدبية ، والا فما هو الذى يفرق بينك وبين فتحى غانم أو نجيب محفوظ أو يحيى حقى .. فالحرية والمقاومة تجدها فى كتاباتهم جميعا . ومع ذلك فرؤياك ، كما افترض ، تختلف . لقد كانت اعمالك فى « لغة الآى اى » و « النداهة » و « مسحوق الهمس » و « بيت من لحم » مساهمة بارزة فى التجديد الستينى ، تجديد الفكر والجمال ، اللغة والشعور ، المخيلة والذاكرة .

* توقف كله هذا طيلة عقد كامل هو السبعينيات ، حيث كادت الحياة ذاتها أن تتوقف فمرضت أمراضا متوالية وكأنه مرض واحد متصل . لم يعد هناك مسرح . غاب النقد فى المهاجر والمنافى . الأصدقاء يموتون . وأصبحت وحيدا . حتى جمهورى غاب فى سلسلة المتغيرات الخطيرة التى كانت تقع يوميا . يوميا أقول . لم يكن ما يحدث ارتدادا أو انقلابا أو ثورة مضادة . كان الطوفان .

- الى هذا الحد ؟

* تجد هذا كله فى رواية « افتح القلب » التى كما تعلم لم استطع اكمالها ، لأن كتابتها بلغت من المرارة حدا يستحيل معه الإستمرار فكلما كتبت حرفا أزددت مرضا .

صدفة

ساقتنى المصادفات لان اكون طرفا فى هذه المسالة ، اذ كانت مجلة « الوطن العربى » الباريسية فى بداية عمرها (أول ١٩٧٧) حين اتفقت مع يوسف ادريس على نشر روايته الجديدة « افتح القلب » على حلقات . وقد سلمنى يومها حلقتان على أساس ان ابدا بهما ، والبقية تصل بالبريد السريع . وفعلا وصلت حلقة ثالثة ، ثم تاخر البريد اسبوعا فوصلت الحلقة الجديدة متاخرة . وشيئا فشيئا اصبح التأخير يهدد مواعيد النشر ، الى ان وصلتنى من يوسف ادريس رسالة يعتذر فيها عن عدم الاستمرار . وهى رسالة قاسية على النفس جدا حتى اننى لم احتفظ بها . رسالة يكتبها انسان فى لحظة عرى نفسى كامل . وادركت ان صديقى يمر بازمة طاحنة .

* المفارقة ان السادات على الصعيد الشخصى كان يحترمنى ككاتب ، ولم يمسسنى بسوء الا مرة واحدة حين طردتنا جميعا لجنة النظام فى الاتحاد الاشتراكى أوائل ١٩٧٣ . ولكنه بعد ذلك أعادنا وظل يسأل عنى ويستفسر عن مرضى ويأمر بعلاجى على حساب الدولة . ولكن هذا كله لايعنى شيئا الى جانب الطوفان . وكنت أرى عبد الناصر مسئولا عن أخطاء السادات ولم استطع الفصل بينهما . لا أشك لحظة واحدة بمعرفة عبد الناصر للسادات معرفة جيدة أكثر من معرفتنا جميعا ، ولكنه اختاره خليفة له . اختار الرجل الذى تعاون مع الألمان وعمل فى الحرس الحديدى للملك ، فكيف يعرف عنه كل ذلك ويتركه لقيادة مصر ؟

- هل تخيلت لحظة ان السادات سيصل بمصر الى كامب ديفيد؟

* أبدا ، ولما أبرم الاتفاق قلت - على الفور - انه سيقتل ، بالقطع . ولذلك لم أفاجأ باغتياله ، حتى انه عندما توقف التصوير لحظة فى التليفزيون يوم الحادث قلت ان السادات قتل .

- دعنى اشك فى انك لم تفاجا ، ولكنى اثق فى بقية مشاعرك السريعة العفوية .

* الأمل راودنى من جديد بعد أن يئست تماما من أى تحسن فى عهده . كنت قد وصلت قبل ذلك الى ان الثورة انتهت وأمالنا انتهت وجيلنا انتهى ، ولم يعد له وجود ، ولم يبق سوى استخراج شهادة الوفاة . كانت الدنيا حالكة الظلمة ، واذا بالريح الهوجاء تفتح نافذة للأمل . نتيجة غير مقصودة ، ولكن الريح الهوجاء التى تفتح نافذة فى لحظة هى نفسها التى تغلق كل منفذ فى أقل من اللحظة .

ـ هل تتصور ان كامب ديفيد نجح فى اى تطبيع ثقافى ؟

* لا تطبيع فى الثقافة على الاطلاق . ثقافتنا الوطنية والقومية لايمكن اختراقها أبدا .

ـ فى الثمانينات كتبت « البهلوان » المسرحية الكوميدية (١٩٨٣) و « أبو الرجال » القصة القصيرة ، هل ترى انهما يصوغان موقفك بعد حادث المنصة ؟

* ولاتنس كتاب « البحث عن السادات » وأظنه مع المسرحية ، كلاهما حملا العبء من صدرى الى الناس .

ـ « البحث عن السادات » يحمل عنك اعباء مواقف اتخذتها فى مرحلة شديدة الظلام فيشفى نفسك من أثارها ، و « البهلوان » كوميديا ساخرة من عصر كامل رايته كالسيرك ، اما « ابو الرجال » فتحكى قصة « الرجولة الكاذبة » ... فهل مازلت تصفى حسابك مع الماضى ؟

* لا ، اننى أعيش فى قلب الحاضر ، فى قلب القلب ، ولكن الدماء التى تسرى فى شرايين هذا القلب بعضها من أغذية الماضى وبعضها من عصارة الحاضر وبعضها ينتقل حكما الى الغد .

نوفمبر ـ ديسمبر ١٩٨٧



خاتمة

المواجهة الأخيرة

قلت له : الا تريد أن نتحاسب ؟ أجاب : نتحاسب ؟ باية مناسبة ؟ الا اذا كنت عزرائيل وتريد أن تقبض على روحى . قلت : بل انك تحاسب الناس عشرات المرات فى كل ماتكتب وربما كان ادمان محاسبة الآخرين يشعرك مع الزمن انك صرت قاضيا منزها عن الهوى معصوما من الخطأ .

قال : أعوذ بالله . قلت : اذا كنت حقا وفعلا تعترف بانك من الخطائين أمثالنا ، فتعال نتحاسب ، ابتسم يوسف ادريس وظن انها لعبة فقال أنا جاهز .

تلك هى طفولته الحقيقية التى تختفى أحيانا وراء أقنعة من الخشونة الظاهرية ولكن هذه الطفولة ليست طفولة بيضاء تماما ، بل هى شقاوة و « عفرته » قد تكسر فى طريقها أو ترمى من طريقها شيئا ثمينا ، وقد تأخذ ما ليس لها وتبكى حتى لا يسترده أصحابها .

وفى جميع الأحوال فانها تنال التصفيق من الجميع وآيات التعظيم لشعاراتها الا يمكن ان تكون هذه الطفولة قناعا يخفى به يوسف ادريس حزنه وغضبه وضعفه أو رغبته فى تدليل الآخرين أو تسليته بمشاهدتهم على حقيقتهم ؟ أى أنه قناع خادع .

كلا ، ليس يوسف ادريس طفلا بهذا المعنى ، لانه لا يربح من هذه الطفولة وهل يمكن أن تكون مشاغبات جائزة نوبل أكثر من طفولته ؟ وهى أحيانا طفولة محرومة من الجوائز مثلا . من المشين حقا أن يستمتع بجائزة الدولة فى مصر من هم لايصلون الى « ركبته » فى الكتابة ، ولكن يوسف ادريس لا يحتاج لهذه الجائزة الا ليكسرها كاية لعبة . وهو يستحق جائزة نوبل ، ولان أخاه الاكبر حصل عليها فهو يغضب ويكسر كل ما فى البيت ـ انها الطفولة .

الا ان هذه الطفولة تتحول ايضا الى مشجب يعلق عليه دراويش يوسف ادريس كل خطاياه . وليوسف ادريس مثل الجميع أخطاء وخطايا ، وربما تفوق على الجميع فى بعض هذه الأخطاء والخطايا هنا تتحول الطفولة الى غفران مسبق لكل الأخطاء والخطايا .

صديقى محمد عفيفى مطر صارم فى الحكم على الآخرين لحساب الفن أو السياسة . انه لايغفر لشاعر قصيدة ثرثارة ولا لكاتب موقف متهاون مع السلطة . ولكنه يغير هذا الميزان اذا كان الكلام عن يوسف ادريس فيقول ان المئات من أدبائنا سيذهبون ولن يبقى منهم شىء

للأجيال المقبلة ، اما يوسف ادريس فسيعيش فى ضمير هذه الامة وفى مستقبلها طويلا ، سيرجع اليه الناس بعد عشرات السنين ليعرفوا أدق أسرار أرضنا ، ومن منا بلا خطيئة فليرجمه بحجر .

وهناك صديق آخر لايطيق أن يذكر أحد أمامه اسم يوسف ادريس ويقول : ملعون أبو الأدب والقصة والفن والكتابة كلها اذا كانت تمنح الكاتب أو الأديب « كارت بلانش » ليفعل مايشاء دون مساءلة بحجة انه يجوز للشاعر ما لايجوز لغيره .

كيف يمكن للفنان أن يكون ضميرا لشعبه اذا كان فنه فى واد وسكونه فى واد آخر . كيف نبرر هذه الازدواجية اللعينة للأديب ولانغفرها لقارئه ؟

على أية حال فعندما أعلنت ليوسف ادريس انه « متهم » سألنى وهو يضحك بقهقهة عالية الضجيج : ومن تكون انت ؟ هل أنت المحامى الذى اطمئن الى دفاعه أم انك المدعى العام الذى أخشى مرافعته أم أنك القاضى النزيه ؟

قلت له : لست واحدا من هؤلاء . فعلق بسرعة : اذن فأنت من المتفرجين فى قاعات المحاكم على مصائب الناس . ومن حسن الحظ ليس لهؤلاء حق الكلام . قلت له : دعنا من الجميع وتعال فعلا نتحاسب ـ قال حائرا : أتتكلم جادا ؟ همست : كل الجدية . وببديهته الحاضرة دوما قاطعنى : اذن فنحن سنتبادل الحساب . قلت : فليكن .

قلت أيضا : هل تذكر ما قاله لويس عوض عن نهاية الجيل ، وان الحكيم ومحفوظ ويحيى حقى وأنت قد انتهيتم ، وانه معكم أصبحتم من أشباح الماضى ؟ أجاب يوسف محملق العينين : نعم : أتذكر . قلت : وهل تذكر تعليقك على هذا الحديث ؟ لقد كتبت مقالا سخرت فيه من خمس نقاط .

الأولى : هى التوقف عن الانتاج وذكرت للويس عوض أسماء الكتب التى نشرها هو والحكيم وزكى نجيب محمود والآخرين خلال السنوات العشرين الأخيرة بعد هزيمة ١٩٦٧ . والنقطة الثانية هى انك لا تنتمى الى هذا « الجيل » الذى بدأ الكتابة حين كنت أنت فى المجهول . والثالثة هى أن لنجيب محفوظ رواية قلت عنها حرفيا « ملحمة الحرافيش » فى رأيى عمل الرقى فوق مستوى العالمية ، ويكفى أن يكتب كاتب فى حياته عملا واحد كملحمة الحرافيش ليخلد أبد الدهر . والنقطة الرابعة هى ان هناك شبانا « يكتبون ويصرفون على ما يكتبون لكى يطبعوه ويوزعوه بأنفسهم ، وهو انتاج عالى المستوى تماما » أما النقطة الخامسة والأخيرة فهى عتبك على وزارة الثقافة والجامعات لانها لم ترشح يوسف عوض لنيل جائزة الدولة التقديرية . هل تذكر هذا الكلام المكتوب فى « الأهرام » والمنشور فى كتابك « عزف منفرد » ؟

كان يصغى بانتباه شديد وانا أتكلم فى حياد شديد كذلك . قطع الصمت فجأة قائلا : أين المعضلة ؟ أقر وأعترف بالله العظيم اننى قلت هذا الكلام وكتبته . ما المشكلة ؟ هل تصورت اننى سأتراجع عن آرائى بسبب عاطفتى نحو لويس عوض وتأثرى لرحيله ؟ هات ما عندك .

قلت : طيب ، ما رأيك فى أن لويس عوض حين جمع الحكيم ومحفوظ معك وقال « الجيل » لم يكن يقصد المدلول الزمنى للمجاملة . كان يقصد الرؤية . وأظنه كان صريحا

غاية الصراحة . والحقيقة هى اننى شخصيا صاحب هذا التحليل الذى كتبته ونشرته عدة مرات . وهو يقوم على اساس ان هزيمة ١٩٦٧ كانت حدا فاصلا بين عصر النهضة ورؤيا النهضة وفكر النهضة وأدب النهضة من جانب ، وبين عصر جديد مازال يبحث عن رؤى وسط الظلام من جانب آخر ، وانت تنتمى فضلا الى « جيل » النهضة ، وليس من « جيل » الستينيات واحدا من الذين مازالوا يبحثون عن رؤية وسط الظلام . لقد شاركت مع الحكيم ومحفوظ فى بسط مظلة التجديد وقد كان ذلك حماية للشباب والثقافة الجديدة ولكن الحماية شىء والبحث عن الرؤى الجديدة شىء آخر .

كان يوسف يختزن الانفعال ويبدو ذلك واضحا على وجهه الذى يفصح بسهولة عن محاولته كظم الغضب . وقف ونظر فى عينى دون أن يبتسم لقد كتبت فى السنوات العشرين الأخيرة عشرين كتابا فى القصة والرواية والمسرح والمقال ، اليس هذا انتاجا جديدا او تجديدا ؟ اين الانقطاع ؟ بالطبع ، لقد عانيت جسديا ونفسيا ما لا يمكن لك أن تتصوره . كنت الهدف للحرب الشرسة الدنسة التى اعلنوها ضدى وكان المطلوب أن نختفى وننتهى حتى تخلو لهم الساحة تماما . ليست الأسماء مهمة بحد ذاتها ، فالمناخ كله كان مناخ حرب ضد الثقافة والمثقفين وكنت رمزا وهدفا لأعداء الثقافة والمثقفين . وكان مجرد البقاء على قيد الحياة مكسبا ولو على حساب الجسم والنفس.

انت كنت فى الخارج ولاتدرى ماذا حدث بالضبط ولاشك انك وقلة قليلة قمتم بدور عظيم ، وقد قرأت معظم ماكتبت فى الصحافة العربية وهى كتابات شريفة وراقية واحترمها جدا . ولكن معاناة الحياة والكتابة فى المنفى تختلف تماما عن الحياة والكتابة فى الوطن . كان كل يوم جديد فى حياتنا مكسبا ، لأن حياتنا ذاتها كانت مستهدفة كانت المقاومة عملية حياة أو موت وكنت شخصيا أمثل البقية الباقية من الحركة الثقافية الحية القادرة المقاومة ، لذلك كانت الحرب ضدى بلا هدنة حربا ضروسا .

ما هى الكتابة التى تريدها فى هذا الجو؟

الكتابة هى المقاومة الجسدية والنفسية وليست كتابة القصص القصة هى أنا ، والكتابة هى أنا ومعاناتى اليومية ، صدقنى اليومية هى الابداع ثم من قال انه مطلوب من الكاتب أن يكتب حتى آخر يوم فى حياته ؟ اما التجديد فأنا أعتقد ان كل قصة أو مسرحية او قصيدة يكتبها القاص أو الشاعر هى تجديد للكتابة والحياة معا . لايحتاج التجديد الى طقوس او شعائر ، فالكتابة الحقيقية هى تجديد بحد ذاتها للغة ولبقية أركان القصة .

اما هذا الكلام الشائع عما يسمى الحداثة فهو واحد من اثنين ، اما كلام اكاديمى أجوف يفتعله بعض « الأساتذة » انتقالا لمجرد أن يجدوا شيئا يدرسونه لطلابهم أو انه كلام مقاهى يثرثر به بعض الذين لاعمل لهم سوى النميمة الشخصية والتنظيرات الخاوية من الروح . هؤلاء وأولئك عاطلون بالوراثة . وكنا فى الماضى نطلق هذا التعبير على أبناء الباشوات ، ولكننا الآن يجب أن نطلقه على الصعاليك بالمعنى السلبى للصعلكة .

الأكاديميون يفاجأون بتجدد الكتابة من داخلها لاحسب تعليم النقاد فيحاولون المستحيل أن يجدوا لأنفسهم عملا أو دورا بازهاق روح القصة أو القصيدة وتحويلها الى « جثة » يتعلم فيها الطلاب درس التشريح . يخططون ويصنفون ويخترعون تسميات من

وحى خيالهم ، ولاعلاقة للكتابة بها ، هل يزداد القارىء وعيا بالعمل الفنى حين تقول له هذا حداثة وهذا رومانسى أو كلاسيك أو واقعى ؟ أبدا ، انه لو صدقك يزداد جهلا ولكن الحمد لله فالقراء لا يصدقون « الأساتذة » والأساتذة لايطمعون للوصول الى القراء ، فهم يمارسون هوايتهم فى قمع الطلاب عن طريق الامتحانات .

وأنا أفرق بين الأساتذة والنقاد ، فالنقاد مبدعون كالروائيين والشعراء والمسرحيين تماما ، والناقد غير المبدع الذى هو ليس فنانا هو معلق سخيف وبليد أيضا .

أما هؤلاء الذين يتصنعون الفقر ويتنطعون على المقاهى ويدعون الثقافة ويمارسون الارهاب بالألفاظ البذيئة والشائعات ، فهم ليسوا شبابا أدبيا ولاهم من المجددين .

كان يوسف ادريس يتكلم هادئا كأنه تقمص دورا مسرحيا فى حالة مونولوج وكان من الصعب مقاطعته ولكنه حين « أفاق » فجأة على وجودى معه والتقط أنفاسه قليلا ابتسم قائلا بهدوء وبطء : يبدو اننى انفعلت وأنت السبب .

قلت له : اياك أن تتصور اننى اقتنعت بأفكارك . لقد بلغ بك الانفعال درجة تعذر معها التواصل العقلانى بينى وبينك . أنت ومحفوظ والحكيم وغيركم كثيرون قد بنيتم أدب النهضة ، بنيتم هرما شامخا فى تاريخ الأدب العربى الحديث ولكن الحياة لم تتوقف ، فقد أدت بعض الزلازل والبراكين خارجكم وبعض التفاعلات والانعكاسات داخلكم الى نهاية النهضة وثقافتها . هذه النهاية لاتعنى الازالة بل العكس هو الصحيح فلسوف تبقى أسماؤكم مابقيت الكتابة العربية وسوف تسرى أعمالكم فى شرايين الأجيال المقبلة . وهذا لايتناقض مع كلمة « النهاية » بمعنى اكتمال مشروعكم الثقافى واحتياجنا الى مشروع جديد . فى الربع قرن الأخير توافدت أجيال مصرية وعربية فى مختلف مجالات المعرفة والابداع بحثا عن هذا المشروع الجديد ولم تصل هذه الأجيال الى رؤيا بديلة ، انها فى مرحلة « بحث » وليس البحث مرحلة تاريخية أومنهج نظرى بل هو ابداع فكرى وجمالى . التكوين الفنى يبحث عن نفسه فى اللغة والايقاع والتركيب والخيال والذاكرة والعقل الجمعى.. أنت وزملاؤك من مبدعى النهضة سوف « تظلون » تكتبون ، ولكن الاستمرار فى الكتابة هو تراكم لفكر النهضة التى كانت ، ولن يكون بأية حال بحثا عن رؤيا بديلة ليس فى ذلك مساسا من أى نوع بدوركم العظيم المستمر من دون الاستمرار فى الكتابة ، فهو يستمر باستمرار الحياة الأدبية ذاتها .

لذلك ليست كارثة أن يكتب نجيب محفوظ عشرين رواية لاتضيف الى الهرم المحفوظ أو الى الرواية العربية جديدا ، لان القاعدة التى أسستها هى شرط الوجود للجديد .

وليست كارثة أن تتوجه أنت وتوفيق الحكيم الى الكتابة الصحفية ، فالتأسيس الذى قمنا به كاف بحد ذاته لتشييد العديد من الطوابق الجديدة التى سيقوم بها « البناة الجدد » .

ابرقت عيناه وهو يقاطعنى بثقة : أرجو أن تجيبنى فى كلمات ، هل تستمتع بشكسبير أم بصامويل بيكيت ؟ هل تعجب أكثر بدوستويفسكى أم بآلان روب جرييه ؟ اجبنى صراحة . فلست استمتع وأعجب بهؤلاء جميعا : غير انك تشير فيما اعتقد الى العلاقة بين لقديم والجديد ، إذن فاعلم ان شكسبير ليس قديما ولادوستويفسكى . والأدب العظيم يتجاوزه أحد ، كالفن العظيم فى التصوير والنحت والموسيقى . ليس حاجزا يحول دون

التقدم ، ولكنه يبلغ من العمق والخصوبة والفن حدا لايكف معه عن التقدم . هذه واحدة . اما الثانية فهى ان المقارنة بين شكسبير ودوستويفسكى ودانتى وتولستوى وفلوبير وراسينى وسرفانتس وبين الأدب العربى الحديث تكاد تكون مستحيلة ، ان ظروفنا التاريخية لاتقارن بالسياق الثقافى - الاجتماعى الذى نشأ فيه شكسبير وغيره ممن ذكرت .

ومع ذلك فان كلمة جيل فى اللغة العربية هى كلمة ملتبسة وأغلب الظن أن لويس عوض حين اعلن نهاية جيله وأشار الى اسمك بجانب محفوظ والحكيم ، انما أراد أن يسلك بين العظماء وأن يقول فى الوقت نفسه : لقد أدى هؤلاء العظماء دورهم ، ولم يقل انهم فقدوا عظمتهم .

ولكنك يايوسف شديد التردد فى الموقف ممن جاءوا بعدك ومعظمهم لم يعد شابا .

قال فى اطمئنان بالغ : معظمهم أنا الذى قدمته . ولكنهم فى أحسن الأحوال لم يكتبوا شيئا كبيرا . بعضهم كتب رواية واحدة جيدة . والبعض الآخر يكتفى بالدعاية والأضواء . فى زماننا الصعب هذا حياتهم سهلة جدا . انهم يراسلون الصحف العربية ، وقد أفسدهم ذلك . انهم يقومون برحلات مكوكية بين العواصم العربية ، وقد أفسدهم ذلك . انهم يمسكون بزمام الصفحات الأدبية ، وقد أفسدهم ذلك ما هو الفساد الذى أعنيه ؟

انهم يملكون أدوات النفوذ الاعلامى والعلاقات العامة التى تبعدهم تدريجيا عن تجويد فنهم . لقد شغلتهم الشهرة السريعة والرزق الوفير - وهو رزق حلال - وسلطة المواقع التى يحتلونها عن العناية بموهبتهم الأولى والأساسية أعنى الكتابة الأدبية : لقد جعلوا من الفقر قانونا لدوام الموهبة واجادة الكتابة ، بينما العكس هو الصحيح ، فالكاتب والفنان يجب أيضا أن يعيش حياته دون ارهاق مادى .

ويجب أيضا أن يعيش حياته دون أن ترهق المادة موهبته . عليه أن يحل هذه المعادلة التى لا أراها صعبة ، ان بعض الأدباء الشبان يخدعوننى لانهم يبدأون جيدا فأرى فيهم وعودا اتحمس لها ، وسرعان ما يخذلونى بمجرد الانتقال من حال الى حال .

سألته : هل هذه هى القاعدة .؟

اجاب بلا تردد : نعم .

قلت : أليس لكل قاعدة استثناء .

اجاب فى تردد : نعم ، وهناك استثناءات معدودة بين الأجيال الجديدة ولكن الظاهرة العامة تقلقنى .

قلت : لماذا قلت قبل عام واحد من حصول نجيب محفوظ على جائزة نوبل ان رواية « ملحمة الحرافيش » أكثر من عالمية ، ثم غضبت من حصوله على الاعتراف العالمى ؟

هربت الابتسامة من وجهه وهو يقول بصوت خافت : يا صديقى العزيز أنت تعلم جيدا اننى أحب نجيب محفوظ، وأقدره تقديرا لا يجور عليه أى كاتب آخر - ولكن مسألة نوبل أمرها مختلف .

من قصة هذه الجائزة التى تأسرنا فى شباكها ، قصة الجائزة مع الأدب العربى هى الملعونة . أما نجيب محفوظ فما زلت أرى الرأى القديم وهو انه رواية « ملحمة الحرافيش » اكثر من عالمى وسيخلد أبد الدهر ليست هناك مشكلة بينى وبين عمنا نجيب محفوظ وانما

المشكلة هي ان جائزة نوبل تلعب بنا . هذا ما اكتشفته شخصيا ، وكان لابد من أن أعلن هذا الاكتشاف وأن أدينه .

قلت له : لقد أدنت أيضا وزارة الثقافة والجامعات لأن لويس عوض لم يحصل على جائزة الدولة . هل كنت تقصد لويس عوض فعلا أم انك قصدت نفسك واختفيت وراء قناع لويس عوض ؟

أجاب : ألم تقرأ ما كتبته عن لويس عوض قبل مرضه الأخير ؟

لقد حصل لويس عوض على الجائزة العام الماضي ، ولكن أحدهم تجرأ على القول بأن افكار الرجل لا تستحق الجائزة وتقدم بدعوى الى المحكمة يطلب استرداد الجائزة ، شعرت بالعار من هذا الموقف الفردى غير المسئول . لويس عوض قيمة كبيرة جدا في حياتنا ، وهو يستحق الجائزة قبل الجميع . وحين يحصل عليها يجب أن نقيم الأفراح وليس الدعاوى أمام المحاكم . كانت « الرسالة » من وراء هذه الفعلة الكريهة تنذر حرية الفكر بالخطر . في الماضي كنا نشكو من الدولة اما الآن فنحن نشكو من الشارع . يجب الا نعبد الأصنام لايجوز أن نصنع تمثالا ذهبيا للشعب ونسجد له . هذه وثنية وخطيئة . هناك غوغائية خطرة في الشارع المصرى تهدد كل ما أحرزته الدولة الحديثة في مصر من تقدم خلال قرن ونصف وأكثر . ان الشريط الذى بدأ يحرق دار الأوبرا مازال مستمرا بعد ثمانية عشر عاما ، فهم يريدون حرق المخ المصرى ، حرق الدماغ انهم يذهبون الى باعة الصحف ويشترون « كل النسخ » من كتاب لايتفقون مع مؤلفه . كانت المباحث هي التى تفعل ذلك في الماضي . أما الآن فالمتطرفون هم الذين يفعلون ذلك وأكثر . انهم يمنعون حفلات التخرج في الجامعات حتى يمنعون الغناء ، ويحرمون حفلات التمثيل ، ويهددون كل صاحب قلم أو ريشة أو صوت . قدموا محمد عبد الوهاب للمحاكمة بسبب أغنية « من غير ليه » . وعبد الوهاب نفسه هو الذى غنى لايليا أبو ماضي « لست أدرى » منذ عشرات السنين المعنى واحد تقريبا . ولكن عبد الوهاب لم يتعرض للمحاكمة في الماضي .

الغوغاء هي الخطر الجديد محاكم التفتيش الجديدة . والغريب ان لهم صحفهم ويملكون دورا للنشر ومنتشرون في الصحافة القومية والحزبية بمختلف الوانها ، ومع ذلك فهم لايكتفون ، انهم مبادرون للفعل الأعمى : الارهاب . والأغرب ان الدولة وحدها هي التى تقاوم الارهاب الأسود بأعلامها وصحافتها ، فلم أجد حزبا معارضا يصدر بيانا ضد ارهاب المتطرفين الذين يهددون الوحدة الوطنية في الصميم ، ويهددون العقل في الصميم ايضا .

هذا الارهاب خطر قومى يحتاج الى جبهة وطنية واسعة لمقاومته ، والا فقل على الثقافة السلام ، بل على الوطن نفسه ، اذا لم نسارع الى درء الخطر في معاقله .

كاد يوسف ادريس أن يعود الى الانفعال لولا أنه هز رأسه يوقظها وهو يقول : انها كذبة كبرى سقوط امبراطورية الريان اكبر دليل ، فقد اكتشفنا ان هذا الذى ينفى عن نفسه المرابى يملك الملايين في بنوك الأمريكان اليهود ، واكتشفنا انه « نام » على حقوق المودعين من آلاف الناس الذين أعطوه كل مايملكون ولم يستردوا قرشا . والدليل الثانى هو مانراه بأنفسنا من الحجاب والمحجبات انهن يسلكن السلوك الطبيعى للفتيات في أعمارهن . الحجاب أصبح كالموضة في الألوان والشكل والزيادات . والمحجبات يمشين مع زملائهن في

الجامعة أو مع خطابهن على شاطىء النيل كأى فتيات أخريات . ثم ان المحجبات يذهبن الى اعمالهن كل صباح . وهو تكذيب عملى للادعاءات المتطرفة . ومعنى ذلك ان « المرأة العاملة » انتصرت على أصحاب الشعارات . وأنا لست ضد الحجاب ، ولكنى مع حرية الاختيار البنت المسلمةبحجاب أو من دونه لاتحتاج الى وصاية من أحد .

والدليل الثالث هو المؤلفات الجديدة فى تفسير الدين الحنيف ، وقد كتبها علماء أفاضل مثل الشيخ محمد الغزالى ، وهو حجة وعالم كبير - وهؤلاء الكبار يعودون بنا الى الاسلام الحقيقى دين السماحة والعدل والحرية ، أما التعصب والظلم والقهر فلا علاقة له بالاسلام لان الاسلام لايعرف الارهاب والفتنة التى يغذيها المتطرفون ، والدليل الرابع هو سقوط ايران فى الحرب ضد دولة عربية وأراض عربية ، فقد ثبت للعالم ان القمع باسم الدين لايقود الى النصر ، فبالرغم من كل الشعارات الدينية هزمت ايران فى الحرب ، هزمها شعب عربى مسلم أغر منها عددا ، ولكنه مسلح بالشجاعة والوعى والبعد عن التعصب .

قلت ليوسف ادريس : أليست هذه المعانى كلها صالحة لأن تكون قصصا وروايات ومسرحيات ؟ مجموعتك الأخيرة التى صدرت منذ عامين تحت عنوان « العتب على النظر » لاتشير من قريب اوبعيد الى هذه القضايا ، سليمان فياض كتب قصة قصيرة فى الموضوع وقبله بعشر سنوات كتب عبد الحكيم قاسم روايته القصيرة « المهدى » دارت قصة « زهرة البنفسج » لسليمان فياض ، وقد ضمتها مجموعته الأخيرة « الذئبة » حول علاقة الأب بابنته المحجبة التى وقعت تحت سيطرة الجماعة المتطرفة وهى السيطرة التى بلغت حد القرار بتزوجها من شبه رجل . أما « المهدى » فقد كتبها عبد الحكيم قاسم عن علاقة المتطرفين بالأقباط .

وانت اذا كنت مهتما بالموضوع متحمسا للخوض فيه لماذا لاتكتب أدبك من هذا الفيض ؟

وضع يوسف ادريس يده على راسه كأنه ينظم افكاره وهو يقول : أولا للتطرف مناخ من الفساد الاجتماعى ، ولكل شيخ طريقة ، وطريقتى هى التصدى لهذا الفساد ، أى لجذور العنف والتطرف . وثانيا تجىء هنا أهمية المقال الصحفى .

لقد صدر لى مؤخرا كتاب « اسلام بلا ضفاف » وهو يضم مجموعة مقالات لم أتوقف فيها عن التحذير من التطرف والارهاب والتحذير من الذين يرتدون ثياب الاسلام للتظاهر بالدين ، وهم فى ممارساتهم ضد الدين . لقد كتبت عن الميكروفونات التى تملأ الدنيا ضجيجا ، وهى ليست من الاسلام فى شىء ، ولم يكن هناك ميكروفونات فى صدر الاسلام . وقد أيدنى الشيخ الشعراوى من قبل أن أنشر هذا الكلام . ولكن الدنيا قامت ولم أتوقف . كتبت عن الاسلام والقومية وكيف أن لا تعارض بينهما .

وأمسك يوسف ادريس بنسخة من « الاسلام بلا ضفاف » الصادرة عن الهيئة المصرية العامة للكتاب وقدم لى صفحة ٦٢ لأقرأ « ولكن تربص بعض المتطرفين ممن يعتنقون التطرف فى الدعوة الاسلامية عن مرض وليس عن صحة أبدا ، بحيث بهذا التطرف يخلعون عن الاسلام كل مكوناته العظمى ، ويركزون جهودهم على كيف يرتدى المسلم ثيابه وكيف ان كل شىء فى المرأة خطيئة ...

وكان الاسلام جاء ليئد المرأة فى ثيابها حية بعد ما كانوا يئدونها فى الجاهلية ميتة فهذا انحراف خطير فى الدعوة الاسلامية ، ليس انحرافا فقط بل انى لاعتبره خيانة لديننا الحنيف .. تلك دعوة لكى ينتصر علينا أعداؤنا ويسحقوننا سحقا ما دمنا قد نزعنا عن انفسنا كل أسلحة العصر » . أليس هذا ما تطالبنى به ؟ أليس هذا ما تريده ؟

قلت على الفور : لم أطالبك بشىء ولست أريد شيئا . وانما أنت شديد الحماس لمقاومة الغوغائية والتطرف والارهاب . كذلك سألتك لماذا لاتكتب فى هذه الموضوعات أدبا على أية حال فالاعلام يقوم بدوره .

لم أكن قد أكملت فكرتى حين قاطعنى : أى دور ؟ انه يقوم بدوره فعلا . ولكنى فى الطريق المعاكس : أشعر أحيانا أن هناك من يضع البنزين فوق النار . هناك اقترافات واضحة للاعلام فى الصحافة القومية والحزبية وفى الاذاعة والتليفزيون . هناك تقصير عال للثقافة وليست هناك ثقافة . هناك أصوات عالية كأصوات الميكروفونات ، ولكنها جعجعة لن أصدق ان هناك ثقافة الا اذا أصبح الكتاب ضرورة فى كل بيت كرغيف الخبز . ولست أطلب برنامجا ثقافيا جديدا فى التليفزيون ، وانما أطلب رؤية ثقافية لرسالة التليفزيون ، ان البرنامج الثقافى مواطن محبوس فى دائرة للحجر الصحى ، أما ان تلميحه المشاهدون حتى يغيروا المحطة أو القناة . لقد عودناهم على أن المادة الثقافية ثقيلة الظل ، وأن المثقفين قوم من المجانين . ماتريده هو أن تكون بالتليفزيون رسالة ثقافية فى كل مادة يقدمها : فى الدين وفى الأفلام التى تختارها وفى البرامج الاجتماعية وفى كرة القدم . لايجوز أن يكون هناك انفصال شبكى بين الأغنية الدينية أو الثقافية كأن الاذاعة أو الصحيفة أو التليفزيون يتبع دولتين مستقلتين .

بالعكس يجب ألا يكون هناك أى تناقض بين برنامج غنائى وآخر سياسى وثالث اجتماعى ورابع أدبى ، ويتلاشى هذا التناقض حين تكون هناك رؤية ثقافية شاملة لوسائل الاعلام . هذه الرؤية الشاملة يجب أن تخضع لتعدد وجهات النظر . أى انه يجب أن أرى وأسمع وأن أقرأ مختلف الاتجاهات الفكرية والفنية والدينية . أما الآن فاننى أقرأ بعض صحف المعارضة وكأنها ملكية أكثر من الملك ، وأقرأ فى بعضها الآخر كأنها من عالم آخر . أحيانا أفتقد الرأى المعارض فى وسائل الاعلام القومية التى يجب أن تتاح للجميع .

* *

كان يوسف ادريس قد دعانى الى الغداء فى كافيتيريا « الأهرام » وكان الكلام قد سرق منا الوقت . كنا نظن أننا « ندردش » فى انتظار موعد الطعام ، فوجئنا بأن هذا الموعد قد انتهى ، ومن الأفضل أن تؤجل الدعوة سألنى يوسف ادريس : من تظن أكثر بخلا ، هل توفيق الحكيم رحمه الله أم نجيب محفوظ أطال الله عمره .؟ أجبته دون تلكؤ : بل أنت ■


الفرافير

فهرس